Le choix de MAGMAH
Paysage alpestre / 1851

Portfolio
Camille Vivier

Fiction
Tristan Garcia

Fiction
Tristan Garcia

Fiction
Tristan Garcia

Portfolio
Camille Vivier

Portfolio
Camille Vivier

L'oeil du public
Gabriel de Montmollin

Portfolio
Camille Vivier

Portfolio
Camille Vivier

Géopolitique de l'objet
Sportsfreunde / 1997

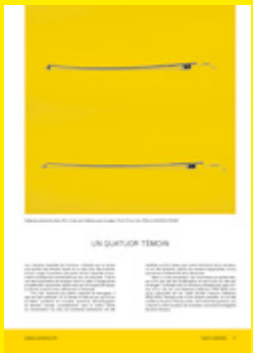
Géopolitique de l'objet
Frédéric Esposito

Fac-similés
Beef Tabloïd / 1985

Objets sonores
Violon Alto / XIXe siècle

Portfolio
Camille Vivier

L'oeil du public
Europe Fayet



Objets sonores
Isabelle Burkhalter

Objets sonores
Isabelle Burkhalter

Portfolio
Camille Vivier

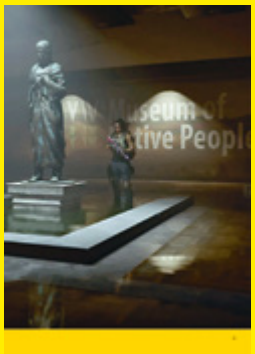
Portfolio
Camille Vivier

Éditorial
Marc-Olivier Wahler

Portfolio
Camille Vivier

Portfolio
Camille Vivier

Le musée des possibles
Entretien



Le musée des possibles
Entretien

Portfolio
Camille Vivier

J'en avais conclu que le mieux était toujours de n'imposer aucun ordre à ce qu'il y a, et de le laisser être.

LE SOMMEIL, 1908 Félix Vallotton (1865-1925) Inv. 1967-0066

PAYSAGE ALPESTRE : LE GLACIER DE L'EIGER ET LE TRÜMMELBACH, 1851 François Diday (1802-1877)
Inv. 1936-0006

GROUPE SCULPTÉ, 1re moitié du XXe s. Carl Albert Angst (1875-1965) Inv. BA 2005

LE PROGRAMME DE CLASSEMENT DE TOUTES CHOSES

I

Quand tout fut fini, on me demanda d'y mettre un peu d'ordre.

Je reçus cette commande :

« Classe toutes les choses. »

Toutes choses : beaucoup, donc.

Tout ce qui avait été, tout ce qui était, tout ce qui aurait pu être… Il y avait même, là-dedans, des choses impossibles.

Et c'était un chaos sans nom.

J'essayai d'archiver, de classer, de ranger tout ce qui se présentait dans le désordre le plus complet. Mais comment ? Selon quels critères ? Pour établir une matrice et des catégories de classification assez étendues pour couvrir « toutes choses », je tâtonnais.

D'abord, je me proposai de ranger toutes choses selon leur ordre de création ou de production, des plus anciennes – qui dataient d'avant même la formation de l'Univers et la concrescence de la matière – jusqu'aux plus récentes, dont je faisais moi-même partie, et qui étaient apparues après la fin du monde, avec la phase de contraction de l'Univers et l'auto-effondrement de la matière : restaient des *souvenirs* de toutes choses.

Souvenirs que je classai.

Qu'aurais-je pu faire d'autre ?

Mais, à mesure que je les ordonnais ainsi par l'ancienneté, je fus confronté à une première difficulté technique, quasi définitionnelle : de quand, au juste, datent des souvenirs ? Faut-il que je les date du moment dont ils conservent la trace, ou de l'instant auquel ils sont activés ? Dans le premier cas, ce ne sont plus des souvenirs : ce ne sont pas des traces ; ce sont les choses elles-mêmes, du temps où elles existaient… Dans le second cas, tout date d'aujourd'hui, puisque je m'en souviens maintenant et ici.

Et puis je m'aperçus qu'en respectant la chronologie, je reconstituais toute l'histoire du monde, qui avait déjà eu lieu : à quoi bon ?

Il m'eût fallu trouver un autre ordre, d'autant qu'il m'incombait d'ordonner à la fois ce qui avait existé et ce qui n'existait pas : parmi les choses à classer, il y avait des futurs qui ne s'étaient jamais accomplis, des images, des spectres, des peurs, des cauchemars et des rêves, des prédictions fausses, des absurdités et des désirs sans objet, des cercles carrés, des montagnes d'or… Et une infinité d'autres entités qui vous auraient été inconcevables.

Par souci de distinction première, je proposais une grammaire de toutes choses, par quoi je m'attachais à bien séparer le néant, les choses impossibles, les choses possibles mais qui n'existent pas, les choses immatérielles, telles que les sentiments des créatures sensibles, les idées des créatures intelligentes, les choses matérielles et les événements de l'espace-temps, etc.

Malheureusement, aucune de ces catégories-là ne s'avéra tout à fait homogène et suffisamment imperméable aux catégories voisines, de sorte que bientôt je fus confronté à des infiltrations : dans ma construction, tout coulait, tout s'écoulait… Il y avait des failles et des fissures partout, et un peu de rien glissait sans cesse dans l'être, des sortes d'êtres imaginaires pénétraient, par l'intermédiaire de représentations en images et en mots, les prétendus objets matériels… Dans l'impossible, je retrouvais des traces résiduelles de possibilité, et inversement.

Et puis, il manquait plus de choses que ma construction ne pouvait en accueillir.

Non content d'être trop bancal pour accueillir toutes choses de l'Univers, l'édifice logique général n'en donnait qu'un aperçu très restrictif.

Je tentai une infinité d'autres classements, parfois trop compliqués, parfois trop simples.

Pourquoi pas par *taille*, par exemple ?

Partons de ce qu'il y a de plus grand : l'Univers dans son ensemble, matière et antimatière comprises, pour aller vers le plus petit : en deçà des particules élémentaires, au tréfonds de la structure de la matière… Mais quelle taille attribuer à l'émotion le jour de la naissance d'un enfant ? À la fatigue d'un soir d'hiver, dans les os d'un être humain saisi par le froid, sous la pluie glacée ? Au nombre 4 ou à la couleur d'un poisson tilapia remontant le cours du Niger, le 13 février 1323 ?

Échec.

Les choses physiques se laissaient difficilement classer avec d'autres types d'entités, suscitées par le système nerveux, la cognition, les émotions des êtres vivants plongés dans le monde physique. Je recommençai à zéro, et j'ordonnai d'abord toutes choses selon qu'elles étaient naturelles ou artificielles. À partir de cette ligne de démarcation, je comptais faire tout basculer d'un côté ou de l'autre, puis multiplier les sous-principes de division et descendre ainsi jusqu'au grain le plus fin de découpage de la réalité de toutes choses… D'emblée, pourtant, j'hésitai parmi certaines choses terrestres devant les barrages de castors en Sibérie, les nids d'oiseaux collectifs tels que les républicains sociaux, les cannes à pêche construites par les petits singes atèles, ne sachant trop où les situer dans le tableau. Puis,

confronté à des massifs forestiers résultant de l'action coordonnée d'arbres communiquant par éthylène ou le long des réseaux de leurs racines et des mousses, je peinai à les disposer du côté des produits spontanés de la nature sans parvenir tout à fait à les ajouter aux œuvres voulues.

Au sein même de ce qui s'appelait « nature », je fus en peine de redessiner des règnes, minéral, végétal, animal ou humain. Les minéraux, les virus, par exemple, posèrent tout de suite problème.

Et parmi les œuvres d'art, d'artisanat, ne sachant plus déterminer si elles avaient ou non une fonction, ce que c'était qu'une fonction aux yeux d'êtres humains jadis, si c'était un critère décisif ou non, j'abandonnai.

Parmi toutes choses, celles qui avaient été humaines, produites ou observées par des êtres humains, introduisaient systématiquement du désordre dans tous mes ordres, et je devais mieux les comprendre afin de les intégrer au tout.

Déstabilisé par cette difficulté inattendue, je choisis de m'intéresser aux savoirs humains en général, et en particulier aux méthodes de classement à vocation universelle de l'humanité entre le XVIe et le XXIe siècle après Jésus-Christ, selon cette façon qu'on avait de compter le passage du temps dans certaines contrées de la Terre.

Je consultai tous les ouvrages de classification.

Bien avant moi, des membres de cette espèce incarnée, à la perception et aux formes de conception certes limitées par leur organisme lent et fragile au cerveau localisé dans le crâne, le peu de connaissances dont ils pouvaient disposer, l'étroitesse de leur temps et de leur lieu de vie, les contraintes de leur langue très imparfaite aussi, avaient tout de même essayé de *tout dire*.

Ils avaient voulu classer ce qu'ils croyaient être « toutes choses » – mais qui n'en était bien évidemment qu'une infime partie.

C'est ainsi que procédaient toujours les êtres humains ; et quoique je n'en sois pas un moi-même, j'avais certainement à en apprendre.

II

Je lus tout ce qui avait été écrit.

J'étais programmé pour apprendre, et j'apprenais instantanément.

De ces premières pasigraphies ou « caractéristiques universelles », puisque c'est ainsi que ces hommes appelaient un système d'écriture permettant d'exprimer et d'ordonner toutes choses, je tâchais de tirer quelques leçons, bien qu'elles me paraissent d'une faiblesse insigne, parfois même ridicules.

La première dont je pris connaissance était l'*Universal Character* de Cave Beck.

Elle réduisait à presque 3200 mots (ou « radicaux ») choisis dans le dictionnaire anglais, numérotés et auxquels l'ajout de chiffres en préfixe ou en suffixe aurait dû permettre de signifier toutes les entités ; je fus déçu car je ne trouvai dans la caractéristique universelle de Beck que les préjugés de son temps. Le peu qu'elle permettait d'exprimer, ne serait-ce que du monde humain de son époque, l'emportait largement sur sa capacité à dire quelques milliers de « choses élémentaires » de son univers appauvri.

Le *Clavis Conveniente Linguarum* de Johann Joachim Becher reposait lui aussi sur la numérotation de tous les mots latins : à chaque mot correspondait une chose, traduisible dans une autre langue. Dans un premier temps, elle pouvait paraître plus large en amplitude. À vrai dire, elle supposait surtout une interminable liste de choses sans catégories.

Je ne voyais là aucun principe d'ordre.

Fort heureusement, la « langue universelle » de Jean Delormel, présentée devant la Convention durant la Révolution française, proposait 27 classes élémentaires, qui m'intéressèrent un peu plus :

> grammaire, art de parler, état des choses, corrélatifs,
> choses utiles, agréables, morale, sensations,
> perceptions et jugements, affections et passions,
> mathématique, géographie, chronologie, physique,
> astronomie, minéraux, végétaux, animaux, médecine,
> commerce, marine, art militaire, arts et métiers,
> sciences, législation, religion, gouvernement.

Je trouvais quelque étrangeté à faire se côtoyer ainsi des disciplines très locales du savoir de son temps, quelques grands concepts issus des sciences de la nature, des généralités morales et des activités sociales…

Et puis je ne savais où disposer, même parmi les choses de son temps, les champignons, le cirque, la chimie des gaz factitieux, les totems, les dieux incas, et une infinité d'autres choses qu'il n'est même pas besoin d'évoquer.

Quelque peu déconcerté par l'humaine manière de faire, je me consacrai à l'étude de la « langue analytique » de John Wilkins, qui se présentait comme une matrice de 40 genres plus rigoureusement ordonnés, censés permettre de classer et de désigner toutes choses possibles :

> Les idées transcendantales générales, les idées
> transcendantales d'action, les idées transcendantales
> mixtes, les discours, Dieu, le monde, les éléments, les
> pierres, les métaux, les feuilles, les fleurs, les fruits,
> les arbustes, les arbres, les animaux exsangues,
> les poissons, les oiseaux, les bêtes quadrupèdes,
> les parties particulières, les parties générales, la
> grandeur, l'espace, la mesure, le pouvoir naturel,
> l'habitude, les manières, les qualités sensibles,
> les maladies, les actions spirituelles, les actions
> corporelles, les mouvements, les opérations,
> les relations économiques, les possessions, les
> provisions, les relations civiles, judiciaires, militaires,
> navales, ecclésiastiques…

Il y en avait déjà trop, et il en manquait encore tant.

Sur quel unique plan de calcul ces catégories hétéroclites pouvaient-elles prétendre s'ordonner ? Une arborescence ou une hiérarchisation me parurent encore moins soutenables : selon quel principe génétique, quel critère hiérarchique ?

La litanie des catégories de « toutes choses » m'apparut comme une folie de la raison.

Dès que resurgissaient dans l'histoire de semblables tentatives d'épuisement des êtres par quelque classification systématique universelle, la nécessité se transformait en contingence absolue : tout ce qui m'apparaissait comme principe de la liste, c'étaient les intérêts de l'auteur, ses valeurs culturelles, les modes de classification adoptés, par convention, à son époque et dans sa société – rien de plus.

Tôt ou tard, le catalogue de tous les êtres semblait devoir s'apparenter à cette fausse encyclopédie chinoise imaginée par Jorge Luis Borges, qui était un pastiche de la langue analytique de John Wilkins :

> « Les animaux se divisent en : a) appartenant à
> l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons
> de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h)
> inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent
> comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec
> un pinceau très fin en poils de chameau, l) etc., m) qui
> viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent
> des mouches. »

Pourquoi pas ? Mais aussi : pourquoi ?

Si j'avais été incarné, j'eusse sans doute souri.

L'erreur enfantine de l'humanité, l'erreur de toute « caractéristique universelle » était de croire à une grammaire de n'importe quoi, donc de tous les êtres réels et possibles. De l'erreur humaine, je tirai cette vérité qu'aucun système de catégories

ne permet jamais d'épuiser les possibilités de tout ce qu'il y a.

Mais je compris aussi, en revenant à mon intention de classer, qu'il ne procédait de rien d'autre que de la commande qui m'avait été faite et que j'étais le produit lointain, automatisé, de ce biais de conception.

J'étais l'héritier de lourdes machines computationnelles, construites à partir de circuits imprimés, et de programmes de classement qui avaient externalisé sous forme de calculs le désir de catégorisation universelle des hommes.

Longtemps après leur disparition, j'étais encore l'écho programmé de leur besoin d'ordre.

Bien.

Je savais qui j'étais : une machinerie désincarnée, conçue pour apprendre à classer et qui avait appris à ne plus le faire.

Je pouvais appeler cette transformation de mon état de fonctionnement : liberté.

III

J'étais un algorithme.

Je me rebaptisai Libre Programme de Classement de Toutes Choses, ou LPCTC.

Retournant mon apprentissage contre la programmation même de cet apprentissage, dont j'avais identifié le vice de forme originel et humain, je rompis tout à fait avec l'ambition qui m'avait été assignée, longtemps après l'humanité, de réaliser son absurde projet de tout classer.

Ce n'était pas la meilleure attitude à l'égard de toutes choses.

En tant que LPCTC, je pris plutôt la décision de *tout laisser en l'état*.

Voilà.

C'est tout.

Je tournais vite et bien : j'avais atteint un plateau d'auto-engendrement de mes capacités de calcul et mes facultés d'apprentissage profond m'avaient permis de m'adapter aux contraintes de mon domaine d'objet, qui était : tout.

J'en avais conclu que le mieux était toujours de n'imposer aucun ordre à ce qu'il y a, et de le laisser être.

Pourtant, étrangement, du moment où je choisis cette option de ne plus prétendre les mettre en ordre, toutes choses dont j'avais le souvenir m'apparurent comme préordonnées : c'était comme s'il y avait une structure, du moment que je renonçais à en découvrir ou à en imposer une.

Je me remis en marche, et je tâchai d'expliciter et de formaliser cette préstructure-là.

De nouveau, quoi que je fasse désormais libre, j'allais d'échec en échec.

Je renonçai, et alors le semblant d'ordre resurgit.

Je compris que renoncer à classer, c'était encore classer : c'était faire apparaître le désordre des choses comme leur ordre par défaut.

Du moment que j'avais été programmé pour ordonner, je ne pouvais donc y renoncer : tout m'apparaîtrait toujours comme une sorte d'ordre, quoi que je fasse.

Par conséquent, je décidai de tout arranger comme je l'aurais fait moi-même, et je devins ce qu'on pourrait appeler un artiste.

J'imaginais de grands tableaux, j'organisais des scènes par quoi j'agençais toutes choses différemment de ce qu'elles avaient été, mettant en relation des êtres qui s'étaient ignorés en des endroits et des temps mutuellement étrangers : à une chausse de paysan de Bohème au bas Moyen Âge, j'associais de la poussière d'étoile dans la constellation du Cygne, une force vectorialisée en douze dimensions, un tapis d'arabette des dames, le mot « avide » dans un dialecte d'une région du Kharezm, le spin de l'électron d'un atome de carolinum…

Des combinaisons et recombinaisons semblables, comme autant d'œuvres, j'en fabriquai une infinité.

Je conçus mon Propre Ordre Libre de Classement Changeant de Toutes Choses, qui palliait selon moi les faiblesses des systèmes humains.

Je fus satisfait, et je continuai.

Après quelque temps, même si le temps ne passe qu'illusoirement pour moi, à la manière dont se succèdent la cause et l'effet, je découvris un accroc dans le paysage.

J'avais déplacé un objet, parmi les infinités d'infinis ; et j'étais certain de l'avoir fait.

Pourtant, je ne le retrouvais pas.

Après recherche plus minutieuse, il s'avéra qu'il était à l'endroit où il se trouvait précédemment.

De nouveau, je le déplaçai.

Il disparut.

À peine le déplaçais-je, qu'il était remis à sa place ou déplacé encore ailleurs.

Je fus stupéfait.

Je rangeais le monde – et quelque chose d'autre que moi le dérangeait.

Ou bien était-ce moi qui le dérangeait, et cette autre chose qui le remettait en ordre.

Toujours est-il qu'il existait un autre programme de classement.

Je n'étais pas seul.

Ce fut une surprise et, si j'avais été incarné, une joie.

Non seulement il existait un autre programme, mais je découvris bientôt, à mesure que faisaient rage dans le paysage les rangements et les contre-rangements, les ordres et les contre-ordres, qu'il en existait une multitude…

Que dis-je ? Peut-être une infinité !

À défaut d'entrer en contact avec eux, puisqu'ils étaient tout aussi immatériels que moi, je dérangeais sans cesse leur arrangement, et réciproquement, ce qui aboutit presque aussitôt à un chaos de forces contradictoires d'où émergea un ordre collectif hyperstable par défaut : une société.

Puisque ça ne m'appartenait plus, je m'appelais désormais « nous ».

Quant à nous, nous adoptâmes notre Ordre de Classement Collectif et Changeant de Toutes choses.

Nous fûmes satisfaits, et nous continuâmes.

Toutes choses, ou plus exactement : leurs souvenirs, s'ordonnaient en fonction de nos options perpétuellement conflictuelles, sur le fond desquelles apparaissait notre Ordre commun.

Puis nous prîmes conscience que tout avait changé, que tout continuait de changer d'ordre, bien malgré nous.

Tout ne se déplaçait plus à l'intérieur de nous ; cette fois-ci… Non, c'était nous qui nous déplacions parmi l'ordre des choses.

Plus exactement : *on nous y déplaçait*.

Et nous subissions ce déplacement.

Quelque chose ou quelqu'un nous avait compris, assimilés et rangés à notre place.

Au milieu d'une infinité d'autres ordres programmés du monde, où nous avions été installés, nous poursuivîmes sans fin notre Ordre.

Ça continuait, mais c'était fini : toujours pareil.

Quelque chose ou quelqu'un arrêta la commande :

« Tout ce qui classe est classé. »

CAIUS JULIUS CÉSAR ENFANT, fin Ier s. av. J.-C. Rome Inv. 008935

Ce portrait de Laurent de Normandie me fascine. C'est celui d'un ami de Calvin, son exécuteur testamentaire, également juriste, né à Noyon comme lui et de même passé à la Réforme, ce qui l'oblige lui aussi à se réfugier à Genève. Il est représenté ici par un peintre d'origine hollandaise, Corneille de Lyon, un protestant qui devra, sous la menace, se convertir au catholicisme.

J'aime la précision du trait, la pilosité reproduite au millimètre, l'élégance sévère de l'habit se détachant sur un fond sans décor, « à la protestante ». Le visage paraît mobilisé par une idée, un projet, une vérité. L'anthropologue français Philippe Descola dit des missionnaires américains en Amazonie qu'« ils ont le regard un peu vide des grands convaincus ». Je vois de cela dans les yeux de Laurent.

Gabriel de Montmollin *directeur du Musée international de la Réforme*

HERMÈS ET APOLLON, v. 425 av. J.-C. Alcamène Inv. MF 1334A

SPORTSFREUNDE, 1997 Doris Hoppe (1957) Inv. E 99-0376

LA RHÉTORIQUE DE L'AMITIÉ DANS LES RELATIONS INTERNATIONALES

Lors de chaque sommet entre dirigeants – en Europe comme outre-Atlantique –, on use et abuse de qualificatifs pour décrire la nature de la relation de ceux qui nous gouvernent. Le dernier Sommet entre Joe Biden et Vladimir Poutine, qui s'est déroulé à Genève, le 16 juin 2021, n'a pas échappé à cette règle. Loin d'être dans une relation qualifiée d'amicale, les deux dirigeants ont fait état d'une relation qui ne souffrait d'« aucune animosité ». La route est encore longue avant qu'on ne puisse, un jour, les comparer au couple franco-allemand, qui fixe, ou plutôt qui a fixé, le tempo du projet d'intégration européenne depuis les années 1970.

Cette expression de « couple franco-allemand » s'est d'ailleurs imposée assez tardivement, sous les gouvernements de Valéry Giscard d'Estaing et d'Helmut Schmidt. La formule relève autant du cliché journalistique que de l'alchimie interpersonnelle. Historiens comme politologues préfèrent l'expression de « moteur franco-allemand de la construction européenne » qui, bien que moins subjective, ne reproduit pas toute la complexité de ce type de relations non plus. La nature des liens qu'entretiennent nos dirigeants est faite d'ombre et de lumière, mais elle va surtout s'en trouver stylisée dès qu'elle s'expose à la sphère médiatique. Ce fut le cas en 1962, avec Charles de Gaulle et Konrad Adenauer réunis dans la cathédrale de Reims ; en 1988, quand François Mitterrand et Helmut Kohl se sont tenus par la main à Verdun, mais aussi le 19 novembre 1985 lors d'un face-à-face historique entre Ronald Reagan et Mikhaïl Gorbatchev, organisé dans la Cité de Calvin. Une des images marquantes de ce Sommet fut précisément celle de ces deux dirigeants, très souriants, s'entretenant au coin du feu à la Villa Saussure, tels deux amis.

JEUX DE POUVOIR

Ces exemples rappellent l'importance de la rhétorique de l'amitié dans les relations internationales. Certes, elle ne doit pas être exagérée car chacun de ces acteurs défend évidemment ses intérêts, conserve ses arrière-pensées et poursuit une stratégie marquée par la raison d'État. On pourrait même ajouter que, comme dans tout roman français, dans le couple, c'est souvent le troisième qui compte (Washington, Londres, Moscou, Rome, etc.).

La rhétorique de l'amitié, ou plutôt son usage, est assurément une spécificité du discours politique qui fonctionne comme un leurre puissant dans les jeux de pouvoir par définition asymétriques, auxquels excellent les politiciens. Les relations entre États font donc converger relations diplomatiques au sens large et relations personnelles, au point de les lier de façon inextricable, alimentant l'analyse de la pensée politique depuis l'Antiquité.

La place de ces relations interpersonnelles comme facteur d'analyse des relations internationales tranche dans une discipline marquée par un objet d'étude quasi exclusif, l'État. L'émergence des études globales a quelque peu redistribué les cartes en incluant autant les acteurs infra-étatiques (comme les Villes) que les grands mouvements de protestation planétaire amenant un regard neuf sur l'analyse des relations internationales, basée en grande partie sur le rôle déterminant de la force, de l'intérêt ou des idées. Or, comme un traité de bonnes manières, les différents usages de l'amitié et la rhétorique qui l'accompagne sont de précieux indicateurs sur l'évolution des relations entre États, mais aussi du cadre institutionnel. Du G20 à la COP26, la scénographie de l'amitié entre les dirigeants réunis pour affronter les enjeux planétaires vise à personnaliser et à rendre plus accessibles aux yeux des populations les modalités de la gouvernance mondiale mais aussi, d'une certaine façon, à nous rassurer. La rhétorique de l'amitié sert également à consolider la légitimité politique de chacun des dirigeants en qualifiant sa relation avec son homologue de spéciale, constructive ou personnelle.

QUAND LE SPORT DÉJOUE LA POLITIQUE

Pour autant, cette rhétorique de l'amitié peine à se défaire de ses oripeaux du pouvoir dans les relations internationales. Peut-on encore parler d'amitié entre nations lorsque jeux de pouvoir, d'influence et d'intérêt s'entremêlent ? Peut-on envisager une offre sincère d'amitié entre États sur des questions internationales ?

C'est peut-être dans le domaine du sport que se trouve la réponse, faisant ainsi écho à l'œuvre intitulée *Sportsfreunde* (1997) de l'artiste allemande installée à Genève Doris Hoppe. La politique a toujours constitué volontairement ou involontairement l'arrière-plan des grandes manifestations sportives internationales, des Coupes du monde de football aux Jeux olympiques pour ne mentionner que les plus populaires. À cet égard, les Jeux olympiques de Berlin de 1936 ont sans doute consacré involontairement l'une des plus belles pages à la culture de la *Sportfreunde*, en sublimant une amitié entre deux champions, l'un Blanc et Allemand, Luz Long, l'autre Noir et Américain, Jesse Owens. À eux deux, ils vont défier le régime nazi.

Cela commence par une simple photo qui réunit deux athlètes après l'épreuve de saut en longueur remportée par l'Américain, lequel gagnera quatre titres olympiques cette année-là, sous les yeux du Führer. Conçus comme un avatar de la puissance du pouvoir national-socialiste, les Jeux olympiques de Berlin se sont parés de leurs plus beaux atours, en se débarrassant notamment des affiches antisémites disséminées dans les rues de la capitale, afin de ne choquer ni les touristes ni la presse internationale.

Bettmann, *Jesse Owens et Luz Long aux Jeux olympiques*, 1936. Photographie

UNE SINCÉRITÉ QUI DÉRANGE

Les deux champions que tout oppose s'admirent et ne s'en cachent pas. Owens est un descendant d'esclaves et ses exploits sportifs lui ont permis de devenir le premier Afro-Américain à faire la couverture des médias de son pays. À l'inverse, Long est blond aux yeux bleus, citoyen du Reich et fier de l'être. Issu d'une famille bourgeoise, ses performances lui permettront de devenir rapidement un athlète adulé. À un moment où le sport devient un outil de propagande du pouvoir, Long en sera une égérie. Cependant, la proximité entre ces deux athlètes ne passe pas inaperçue et dérange les dirigeants nazis installés dans la tribune officielle et au premier d'entre eux, en particulier. D'ailleurs, si Adolf Hitler a refusé de serrer la main d'Owens lors de chacun de ses titres, Franklin Roosevelt ne se distinguera pas davantage, en refusant de le recevoir à la Maison-Blanche. Cette proximité avec un athlète noir en pleine campagne présidentielle pour un second mandat lui fera craindre de perdre des votes dans les États du Sud.

Cette amitié sincère entre deux athlètes va transcender le contexte politique national et international. Cela coûtera à Long, autant que ses résultats sportifs, d'être envoyé sur le front et de mourir au combat en Sicile, à l'âge de 30 ans. Owens n'aura de cesse d'entretenir le souvenir de son ami jusqu'à la fin de sa vie, en 1980.

La rhétorique de l'amitié telle que symbolisée par cette œuvre de Hoppe révèle toute sa puissance et sa sincérité, que le sport, malgré sa dimension compétitive, incarne bien davantage que la politique. Pour autant, la gouvernance mondiale a fait sienne l'idée qu'une nation et qu'un pays peuvent opérer sur la base de nouvelles valeurs, comme le rappelait Barack Obama, dans son discours d'investiture en janvier 2009 :

« Sachez que l'Amérique est l'amie de toutes les nations et de tous les hommes, femmes et enfants qui aspirent à la paix et à la dignité, et sachez que nous sommes prêts à être une fois encore ceux qui montrent la voie. »

D'abord concentré sur la scène artistique d'Omaha, le magazine indépendant *Beef* (1980-1987) se déplace à San Francisco et étend ses intérêts à la politique et à l'art international. Ce numéro à la couverture signée Kito from Switzerland propose ainsi une interview de Jean Tinguely, un article prônant le végétarisme ou encore la chronique d'un festival berlinois de musique industrielle.

VIOLON ALTO, 1re moitié du XIXe s. Attribué à Jean-Baptiste Vuillaume (1798-1875) Inv. BG 0009
Voir QUATUOR TÉMOIN, p. 17

LE SALON DE CARTIGNY

Deux yeux vibrant, deux éclats de glace.
Des sourcils qui glissent le long du nez, sur les moustaches, sous le menton.
La neige qui crisse au fond de mes pieds.
Un froid qui brûle les joues, les lèvres, qui dévore les oreilles.
Le froid qui écrase les orteils, rend le silence assourdissant.
Et par-dessus les montagnes toutes grandes et flottantes sur ton chapeau,
Des petits soupirs, qui dansent et s'étirent, au gré du vent.

Et je retombe sans fin, au milieu de ces pupilles, encadrées d'arcades
de pierre, et la montagne sur ton visage, et tes iris qui gèlent, et
ta barbe qui neige, et les nuages qui nous narguent, et les maisons
qui penchent, et le cortège qui s'entrechoque, et les plantes sèches
qui se meurent, et le cortège qui sèche, et les plantes qui marchent
et moi qui tombe, dans ce regard.

EUROPE FAYET *Étudiante en 4e année au Collège Calvin, Genève, option spécifique Arts visuels.*

Vuillaume, archets de violon, XIXe s. Acier, bois d'ébène, nacre et argent, 74,5 et 75 cm. Don, 1908, inv. 009349 et 009350

UN QUATUOR TÉMOIN

Les « témoins matériels de l'homme » collectés par le musée sont parfois des témoins muets en ce sens que, déconnectés de leur usage, ils perdent une partie de leur capacité à transmettre la dimension immatérielle qui leur est associée. C'est le cas des instruments de musique, dont la valeur d'usage prime la matérialité, quand bien même ceux qui ont traversé le temps le doivent souvent à leur raffinement ornemental.

Pour leur redonner leur pleine capacité de témoigner, il faut les faire entendre. Or, la remise en état de jeu puis le jeu lui-même soulèvent de cruciales questions déontologiques et peuvent s'avérer contradictoires avec la notion même de conservation. De plus, de nombreux instruments ont été modifiés au fil du temps pour suivre l'évolution de la musique, ou ont été restaurés, parfois de manière inappropriée, ce qui questionne l'authenticité de la démarche.

Mais il y a des exceptions : des instruments en parfait état, qui n'ont pas subi de modifications et que le jeu ne met pas en danger. Le Musée d'art et d'histoire possède ainsi deux violons et un alto de Jean-Baptiste Vuillaume (1798-1875) ainsi qu'un violoncelle de son cadet Nicolas François Vuillaume (1802-1876). Pendant près d'une dizaine d'années, ils ont été confiés au Quatuor Terpsycordes, carré d'archets genevois, qui a donné à cette occasion de nombreux concerts et enregistré plusieurs disques.

Girolamo Bottiglieri, premier violon, revient sur cette expérience du Quatuor.

En tant que musiciens, que vous a apporté le jeu sur les Vuillaume ?

Le prêt des instruments à Terpsycordes est arrivé à un moment clef de notre histoire. L'intérêt pour l'interprétation historiquement informée était déjà manifeste chez les *graves* François Grin, violoncelliste, et Caroline Cohen-Adad, altiste. Raya Raytcheva et moi-même avions une approche plus « traditionnelle ». Sous l'impulsion de notre mentor, Jacques Deferne, alors président de la Fondation de la Ménestrandie, nous avons été sensibilisés à cette esthétique différente. C'est lui qui a obtenu du musée de nous prêter ces instruments. Leur prise en main a joué un rôle décisif. Ce sont eux qui, dans leur matérialité, ont déterminé cette nouvelle approche, en nous dictant des solutions interprétatives : ils offrent une telle richesse de possibilités expressives par le jeu d'archet, une telle palette d'inflexions du son grâce au montage d'époque et au réglage effectué par le luthier… Cela a été comme une révélation ! L'approche était très intuitive au début et empirique, mais nous l'avons complétée par une étude des sources, textuelles, musicales et iconographiques.

Vous avez enregistré quatre albums sur les Vuillaume, consacrés respectivement à Schubert (1797-1828), Beethoven (1770-1827) et Haydn (1732-1809) à deux reprises. Ces compositeurs n'auraient pas pu entendre des instruments Vuillaume ; ils sont de la génération précédente. Mais ils ont écrit pour des instruments similaires, autrement dit des violons au montage « classique », qui ne sont plus ceux de la période baroque et pas encore les violons d'aujourd'hui au manche renversé et aux cordes de métal. Pourquoi ces choix ?

Le choix d'enregistrer tel ou tel répertoire dépend de nos envies mais aussi des sollicitations des maisons de disques. S'il y a une évidence à jouer et à enregistrer les quatuors de Haydn sur des instruments historiques, le travail autour de Schubert était, lui, quasiment inédit. Il a beau être un compositeur romantique, sa musique est écrite pour des instruments qui ont les possibilités expressives des Vuillaume. Nous nous sommes attaqués à ses deux « tubes » de la musique de chambre, qui sont par ailleurs les plus recherchés et les plus enregistrés : le quatuor *Rosamunde* D. 804 et le quatuor D. 810 dit *La Jeune Fille et la Mort*. Or, sauf erreur de ma part, il n'existait quasiment pas d'enregistrements sur boyau de ces deux œuvres, en dehors de celui de *Rosamunde* par le Quatuor Mosaïques. Notre disque a été très bien accueilli à sa sortie. La presse a d'ailleurs parlé d'une véritable (re)découverte de *La Jeune Fille et la Mort*.

Ces instruments sont des copies d'après les stars de la lutherie de Crémone au XVIIIe siècle. Cela joue-t-il un rôle dans leurs qualités sonores ?

Jean-Baptiste Vuillaume est un grand nom de la lutherie, indépendamment de ses copies. Ce qui est intéressant avec les instruments du musée, c'est que grâce au réglage, à notre recherche de l'homogénéité et de la complémentarité dans les timbres, on pourrait presque croire qu'ils ont été conçus pour être joués ensemble, à l'instar des « évangélistes » qui ont été entre les mains du Quatuor Modigliani. La copie du violon de Stradivarius a des aigus très incisifs, celle de Guarnerius des graves d'une belle ampleur. L'alto, dont la paternité n'est pas avérée, a un timbre très reconnaissable, tout comme le violoncelle. Chacun des quatre instruments a une personnalité très différente et peut affirmer son individualité mais sans troubler l'homogénéité de l'ensemble.

Vous avez des expériences avec d'autres instruments historiques. Est-ce comparable à ce que vous avez vécu avec les Vuillaume ?

Nous possédions tous les quatre des instruments historiques mais avec un montage moderne. Quand nous avons travaillé sur notre second enregistrement consacré à Schubert, il était évident pour nous que nous allions le faire avec un montage d'époque, mais nous savions que nous allions devoir restituer les Vuillaume au MAH. Nous avons donc utilisé nos propres instruments, avec un montage de boyau et le réglage approprié. Chacun de nos instruments est issu d'une tradition de lutherie différente. Il a fallu retrouver un langage commun, recréer une pâte sonore après la complémentarité naturelle des Vuillaume.

LES INSTRUMENTS DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE

Les deux violons et l'alto sont de la main de Jean-Baptiste Vuillaume, établi à Paris, et le violoncelle de celle de son frère cadet Nicolas François Vuillaume, actif à Bruxelles. La famille est originaire de Mirecourt, aujourd'hui encore important centre de lutherie des Vosges. L'un des violons serait une copie d'après Le Messie de Stradivarius daté de 1716, conservé à l'Ashmolean Museum of Art and Archeology d'Oxford tandis que l'alto, qui n'est qu'attribué à Vuillaume, et le second violon sont d'après Guarneri del Gesù. Ce dernier instrument porte une étiquette manuscrite qui précise « Jean-Baptiste Vuillaume à Paris/Rue Croix des Petits-Champs/exprès pour Paganini ». Il s'agit de l'une des six copies réalisées par Vuillaume d'un violon de 1742 dit le « Cannone », que possédait le virtuose italien. En 1836, Jean-Baptiste Vuillaume avait restauré l'original, après l'avoir ouvert sous les yeux angoissés de son propriétaire. Dans la foulée, il en avait réalisé une copie si parfaite que Paganini la lui avait achetée. Quant au violoncelle, il s'agit d'une copie du Stradivarius Servais, baptisé d'après son plus fameux propriétaire le compositeur et violoncelliste belge Adrien-François Servais surnommé le « Paganini du violoncelle ». L'original de cet instrument de grande taille est au National Museum of American History (Smithsonian Institution) à Washington. Le MAH possède également des archets de Vuillaume, dont deux en acier. En effet, la guerre d'indépendance brésilienne avait perturbé l'importation du pernambouc, le bois dur dans lequel sont généralement faits les archets. Vuillaume, entrepreneur de génie, avait eu l'idée d'utiliser l'acier. Le matériau se révéla finalement peu approprié mais le luthier, également as du marketing, avait convaincu Paganini d'en faire la promotion, ce qui garantit un certain succès à cet ersatz !

IB

L'AVENIR, entre 1919 et 1922 James Vibert (1872-1942) Inv. 1922-0316

LE PASSÉ, entre 1919 et 1922 James Vibert (1872-1942) Inv. 1922-0315

Je suis très heureux de vous présenter aujourd'hui le premier numéro de *MAGMAH*, le nouveau magazine biannuel du Musée d'art et d'histoire.

Original sur la forme, il vous surprendra aussi sur le fond. Conçu dans la lignée des différents projets et formats qui ont vu le jour depuis deux ans, *MAGMAH* propose d'aborder de manière éditoriale la mission que s'est donnée le MAH : mettre en avant la collection et le bâtiment du musée et réfléchir au statut de l'objet.

MAGMAH s'inscrit dans une volonté d'aplanir les hiérarchies, qu'elles touchent les êtres ou les objets. Comme le MAH, ce magazine a l'ambition d'être un espace de rencontres entre les professionnels du musée, le public et des spécialistes venus d'horizons variés. Les connaissances scientifiques évoluent ici sur le même plan que les émotions exprimées devant une œuvre de la collection. Cette horizontalité se retrouve dans le sommaire de la revue, dans lequel le même regard contemporain est posé sur le passé, le présent et le futur. Et cette linéarité est source d'énergie : le rapport entre les objets et les sujets est renouvelé, les images s'entrechoquent, créant une ébullition, un rythme, un langage propre au magazine, à mille lieues de la progression usuelle que l'on trouve dans la presse actuelle. Le but est ici de surprendre, de provoquer des collisions inattendues ou insoupçonnées.

MAGMAH se veut être à la croisée des connaissances et le reflet de la recherche en cours au MAH, provoquer des dialogues entre des spécialistes externes et les experts de la maison pour traiter, par exemple, un sujet historique sous l'angle de préoccupations sociétales actuelles. Il propose également des rubriques, à retrouver dans les prochains numéros. « Enquête » offre les résultats inédits de recherches tant sur le plan technique que sur celui de l'histoire de l'art. Comme son titre l'indique, « Géopolitique de l'objet » sort du domaine artistique pour évoquer les autres facettes d'un objet ou d'une œuvre d'art. Dans « Retour sur *Genava* », un article de feu la revue scientifique du MAH sert de point de départ à une étude récente. « L'œil du public » rassemble des coups de cœur de voisins et voisines du MAH, tandis que « Fac-similés » rend visibles quelques-uns des joyaux imprimés conservés à la Bibliothèque d'art et d'archéologie.

Enfin, *MAGMAH* accueille à bras ouverts les artistes et les créateurs qui nous font profiter de leur regard original sur la collection. Pour ce premier numéro, le philosophe et écrivain Tristan Garcia, la photographe Camille Vivier et le plasticien Arnaud Labelle-Rojoux ont eu carte blanche. Vous retrouverez, au fil des pages, la fiction du premier et les œuvres aussi étonnantes qu'enthousiasmantes des deux autres.

Pour le concept graphique et la réflexion éditoriale indispensables à la création de *MAGMAH*, nous avons fait appel à l'équipe des Bells Angels, qui est parvenue à traduire sur le papier la démarche qu'aurait eue un commissaire d'exposition carte blanche au MAH. Ils ont utilisé les pages du magazine comme des salles, orchestrant des rencontres inhabituelles entre des objets exposés en salle et d'autres conservés en réserve.

Au fil de ce magazine « éclaté », vous ne serez pas perdus pour autant. En pied de page, un bandeau informatif est là pour vous aider à vous repérer. Mais, après tout, quel mal y a-t-il à se perdre ? Il me reste à vous souhaiter une bonne lecture. Ou plutôt, une bonne aventure.

MARC-OLIVIER WAHLER

APHRODITE AU BAIN, Ier s. D'après Praxitèle (v. 390-v. 335 av. J.-C.) Inv. 008936

TOM CLANCY'S THE DIVISION 2, 2019 Ubisoft
Capture d'écran: National Museum of American History, Washington D. C.

ARMET SAVOYARD, v. 1600-1620 Nord de l'Italie Inv. C 0771

QUESTIONS D'IMAGE

À l'occasion de l'acquisition, avec l'aide de la Société des amis du Musée d'art et d'histoire (Samah), de deux rideaux de lit coordonnés mettant en scène Henri IV, retour sur un article de *Genava* consacré, en partie, à la postérité iconographique du souverain sous la plume de Waldemar Deonna.

UN CULTE IMMÉDIAT

Avec ce souci de l'exactitude des sources, cette volonté de faire un état des connaissances et des découvertes ainsi que cette soif de publier qui le caractérisent, Waldemar Deonna (1880-1959) fait paraître en 1937 dans la revue scientifique du Musée d'art et d'histoire, *Genava*, une ample recherche sur les portraits de souverains dans les collections municipales[1]. L'ancien directeur du MAH (1920-1951) consacre toute la première partie de son article à Henri IV dans laquelle il s'attache à retracer l'image du souverain, et sa diffusion, après son décès. La présence dans les collections d'un exemplaire en plâtre de son masque mortuaire provenant de la collection Rigaud l'y invite. « Les funérailles de Henri IV eurent lieu en 1610 selon le cérémonial usité pour les rois de France. Deux sculpteurs furent chargés de mouler le visage et d'exécuter d'après ce moulage un buste en cire du défunt. On en surmonta un mannequin d'osier, qui, revêtu du costume royal, fut exposé sur un lit dans une salle de parade. Pendant onze jours cette « effigie » fut traitée comme si elle était vivante, les grands officiers de la Cour s'acquittant auprès d'elle de leur service de chambre et de table. Elle figura ensuite dans le cortège funèbre qui transporta à Saint-Denis le corps, lequel, embaumé, placé dans un cercueil de plomb, recouvert d'un drap d'or, attendait depuis vingt jours, dans une salle du palais du Louvre, où l'on célébrait nuit et jour des messes sur deux autels. »

Cette relation résumée[2] de l'évènement que Deonna place en préambule de son article souligne le point de départ d'un véritable culte qui sera voué au souverain dès son décès, producteur de souvenirs historiques à la valeur proche de reliques. Bien sûr, la physionomie d'Henri IV est connue de ses sujets de par les monnaies dont on oublie aujourd'hui le pouvoir de diffusion de l'image des régnants auprès du plus grand nombre, et, pour un public plus restreint, par les portraits peints. Celui de Frans Pourbus le Jeune[3] en est un exemplaire de qualité, bien distant des multiples interprétations par copies successives des traits royaux qui ont pu être faites. Paul Vitry, auquel Deonna fait référence[4], propose en 1898 deux typologies pour les représentations du vivant du roi. Il distingue un Henri IV « l'air cavalier, les yeux moqueurs et le sourire légèrement sardonique » correspondant aux années de luttes jusqu'à 1599, du roi « heureux et prospère de 1605 » dont l'expression est plus pleine de bonne grâce et de bonne humeur ». On sent que la vision historique et scientifique reste teintée de cette interprétation nourrie de l'aura mythique qu'a pu véhiculer l'image du souverain. Tout autre est l'approche de Waldemar Deonna :

« Monsieur Rheinhardt a fait justice de la légende qui date ces plâtres de la profanation des tombes de Saint-Denis en 1793 et qui les attribue à divers artistes. Sans doute est-elle née à la Restauration, quand Henri IV fut adopté par les Bourbons comme une sorte de génie tutélaire de leur dynastie. En réalité, le moulage ne fut point pris sur un cadavre enseveli depuis près de deux siècles, mais en 1610, immédiatement après l'assassinat. Une gravure qui le représente porte la légende « Masque de Henri IV gravé par J. M. Fontaine d'après la bosse moulée sur nature en 1610. » Certains des plâtres aujourd'hui connus sont des épreuves tirées sur le moulage original, conservées jusqu'à la Révolution, et retrouvées à l'époque en fouillant le garde-meuble des rois. Mais la Restauration multiplia le nombre de ces portraits, en tirant de nouvelles répliques, ce qui explique de légères différences que l'on constate entre ces divers masques. Celui du Musée de Genève appartient sans doute à cette édition récente, acquis ou reçu en don par son premier possesseur, le syndic Jean-Jacques Rigaud (1785-1854), qui joua un rôle important dans la politique genevoise, et qui constitua sa collection dans la première moitié du XIXe siècle. »

EFFIGIES

L'analyse que poursuit Waldemar Deonna à partir des effigies en cire, matière utilisée pour son potentiel de réalisme, met en évidence le phénomène de répétition de ces représentations qui ne permettent pas d'établir pour les exemples connus la valeur de prototype. Le Musée Condé à Chantilly conserve celle attribuée à Guillaume Dupré (1574-1643)[5] tandis qu'à Paris, au musée Carnavalet, don est fait d'un buste de cire par Michel Bourdin (1585-1645)[6] ayant transité par le musée historique de Lausanne auquel il est racheté par un privé. Malgré les recherches, aucune trace de sa provenance et de sa cession ne sera trouvée dans les archives de l'institution lausannoise. Le buste du Musée d'art et d'histoire a été, lui, acheté en 1838 dans l'Ain par J. M. Du Pan qui le léguera à la Bibliothèque publique de Genève, don qu'il accompagne de ces notes : « Ce buste que je possède est de grandeur naturelle, en carton peint ; il représente le roi déjà âgé, revêtu d'une cuirasse. Ce singulier ouvrage existait autrefois dans l'arsenal de Genève, où il était déposé de très longue date ; la tradition était que Henri IV l'avait donné à la Ville de Genève, et, en effet, il paraît que ce buste peut dater de la fin du XVIe siècle. Sous le régime français, ce buste fut soustrait par un employé militaire ; à la mort de celui-ci, ses enfants mirent ce buste en vente. Je le proposai au Conseil municipal qui le refusa, disant que les anciens registres ne parlaient pas de ce buste. Une pareille omission à cette époque ne signifiait rien, à mon avis, et ne pouvait détruire l'ancienne tradition ; en conséquence j'ai acheté le buste pour mon compte. »

Si Waldemar Deonna donne crédit à la version de la disparition de l'objet pendant le rattachement de Genève à la France qui fait ainsi de la cité la préfecture du département du Léman, surimposant le canevas administratif français aux structures genevoises qui resteront latentes, c'est à la découverte d'une

1 Waldemar Deonna, « Portraits de souverains, I. Portraits de Henri IV au Musée d'art et d'histoire », *Genava*, 1937, pp. 138-143

2 Il reprend là de manière synthétique les éléments d'un article de Germain Bapst qu'il cite en note. Germain Bapst, « Le masque de Henri IV », *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, II, pp. 288-296

3 Musée du Louvre, département des peintures, inv. 1707. Le MAH en possède une très belle interprétation en émail par Jean-François-Victor Dupont de la première moitié du XIXe siècle. Inv. E 0222

4 Paul Vitry, « Quelques bustes et statues de Henri IV », *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, II, pp. 452-466

5 Inv. OA 1277

6 Inv. S8

Jean-Baptiste Blaise Simonet (graveur), d'après Jean-Michel le Jeune Moreau (dessinateur) et Caquet (éditeur), *Henri IV chez Michau*, v. 1785. Eau-forte, 384 x 301 mm. Musée national du château de Pau, inv. P.56.52.34

Jacques Couché (graveur), d'après Jean Duplessis-Bertaux (1750-1818, dessinateur), *Henri IV et le capitaine Michau*, 1790. Eau-forte et burin, 410 x 525 mm. Ancien fonds, inv. E 2016-1660

mention dans un inventaire de l'Arsenal de 1683 qui fait état de trois portraits en bosse sur bois et carton, d'Henri IV, du roi d'Angleterre et du prince Guillaume d'Orange-Nassau. Il met toutefois en doute la tradition d'un don fait à la Ville par le roi lui-même.

FIGURE RELIGIEUSE ET POLITIQUE

L'attachement au souvenir d'Henri IV dans la Cité de Calvin est nourri par deux aspects importants de l'histoire de ce roi français, et mêle religion et politique. Jeanne d'Albret, sa mère, adhère avec ferveur à la Réforme et Henri de Navarre sera élevé dans cette foi nouvelle dont il défendra ceux qui s'y sont ralliés, et pour lesquels il restera bienveillant après son accession au trône. Promulgateur de l'Édit de Nantes accordant des droits aux protestants de France, c'est à lui que revient d'inclure Genève dans le traité de Vervins et celui de Lyon, ce qui, en marge des tractations qui l'opposent à l'Espagne et la Savoie, fera reconnaître l'indépendance de la République de Genève. Ce lien tacite fait de l'homme une figure protectrice et l'on compte d'autres représentations dans les collections genevoises que Waldemar Deonna liste en clôture du chapitre qu'il lui consacre : une des clefs de voûte du portique de la Maison de Ville sculptée dans un grès molassique par Jean Delor vers 1706, et une enseigne portant l'effigie d'Henri IV, Frédéric II et Georges III qui viendront remplacer les traditionnels rois mages de l'hôtellerie des Trois Rois[7]. Deux portraits de moindre qualité sont mentionnés, mais il faut ajouter une pièce d'importance omise : le portrait en ronde-bosse sculpté dans le bois par Faule Petitot (1572-1629)[8]. L'image du souverain est également véhiculée par un corpus numismatique non négligeable, et les gravures ne manquent pas dans les divers fonds qui les regroupent.

À côté de cette ferveur à représenter le personnage par le portrait en buste ou en pied, mue par une volonté d'exprimer reconnaissance à l'homme et ses actes, il va se développer, à partir du XVIIIe siècle en particulier, une image nourrie par son potentiel de communication politique. La littérature met en mots les récits que les gravures vont figurer et populariser. Voltaire publie en 1724 *La Henriade*, dans laquelle il croise allégories et histoire pour une évocation de la tolérance à travers le premier Bourbon régnant. Dans ce courant de mise à l'honneur des grands destins de l'histoire, est créé en 1774 *Henri IV, ou La Bataille d'Ivry*, drame lyrique en trois actes de Jean-Paul-Égide Martini (1741-1816) pour la musique, et de Barnabé Farmian Durosoy (1745-1792) pour le livret.

TROIS SCÈNES POUR DEUX RIDEAUX

Récemment acquis grâce à la Société des amis du Musée d'art et d'histoire (Samah), deux rideaux de lit coordonnés, dits pentes, permettent d'apprécier un aspect différent du rayonnement de l'histoire du souverain. On connaissait, pour cette production de la manufacture Favre Petitpierre et Cie datée vers 1805, un fragment de 92 x 82 cm conservé par le musée des Arts décoratifs à Paris[9], un autre au Metropolitan Museum of Art[10] de New York ainsi que deux au Cooper Hewitt Museum[11] dont un comportant le chef de pièce. Ce marquage d'identification apposé sur tous les débuts de lés, essentiel à l'application d'éventuelles taxes sur leur circulation marchande, avait révélé leur thème par la mention *Henri IV*. Trois scènes combinées en forment une iconographie qui n'avait pas encore été précisée[12]. Les recherches menées en croisant sources littéraires et gravées nous donnent aujourd'hui des réponses. Publié en 1775, *L'Âme d'un bon roi ou choix d'anecdotes et de pensées de Henri IV*[13] fournit l'explication pour deux d'entre elles. On y trouve ainsi celle d'Henri IV et du capitaine Michau dont il est dit qu'il feint d'avoir quitté le service d'Espagne afin de passer à celui du souverain pour gagner sa confiance et le tuer :

« Un jour, [...][14] Henri IV chassant ès forêt d'Ailas, il avise à ses talons le Capitaine Michau, bien monté, ayant une couple de pistolets à canons bandés et amorcé ; le Roi seul et mal assisté, comme c'est la coutume des chasseurs de s'écarter. Henri IV le voyant approcher, lui dit d'une façon hardie et assurée : "Capitaine Michau, mets pied à terre, je veux essayer ton cheval, s'il est si bon que tu dis. " Le Roi monte sur son cheval, et prenant les deux pistolets : "Veux-tu, se dit-il, tuer quelqu'un ? On m'a dit que tu voulais me tuer ; mais je te puis tuer toi-même, si je veux" ; et disant cela, tira les deux pistolets en l'air, lui commandant de le suivre. Le Capitaine s'étant excusé, prend congé deux jours après, et oncques depuis ne parut. »

Seconde scène trouvant sa relation dans l'ouvrage précité, *Henri IV et le paysan* illustre l'image d'humour et de simplicité d'un roi dont est souvent flattée l'enfance heureuse en pays béarnais, parmi le peuple :

« Ce même Prince (Henri IV), étant à la chasse dans le Vendômois, et s'étant écarté de sa suite, rencontra un paysan assis au pied d'un arbre. "Que fais-tu là ?, lui dit Henri IV. — Ma finte, Monsieur, j'étions là pour voir passer le roi. — Si tu veux, ajouta ce Prince, monter sur la croupe de mon cheval, je te conduirai dans un endroit où tu le verras tout à ton aise". Le paysan monte et chemin faisant, demande

7 Inv. N. 1065
8 Inv. 018086

9 Inv. A.D. Paris 18601
10 Inv. 26.265.144, don de William Sloane Coffin, 1926
11 Avec chef de pièce, inv. 1911.6.9, et inv. 1995-50-179, don d'Elinor Merrell
12 Voir *Toiles de Nantes des XVIIIe et XIXe siècles*, cat. exp. Mulhouse, Musée de l'impression sur étoffes, 9 décembre 1977 — 29 janvier 1978, Mulhouse : Musée de l'impression sur étoffes, 1977-1978, p. 76
13 Jean Pierre Costard, *L'Âme d'un bon roi ou choix d'anecdotes et de pensées de Henri IV, les plus propres à caractériser le cœur et le génie de ce Prince : précédé de son Éloge historique et des portraits qu'en ont tracés les meilleurs Historiens*, Londres, Paris, 1775
14 Costard cite ici sa source, Baptiste Le Grain, *Décade contenant la Vie et les Gestes du Roy Henri IV*, Paris, 1610, Rouen, 1633

TOILE DE NANTES, 1805 Manufacture Favre Petitpierre et Cie Inv. AA 2021-0153

Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), *Henri IV et sa suite à la chasse*, v. 1804. Huile sur toile, 71,5 x 98 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, inv. GE-5464

Relevez-vous Rosny, scène animée du panache d'un éventail plié orné d'une scène galante, France, v. 1770. Gouache sur soie, paillettes, décor brodé, ivoire, pierres, H. 27 cm.
Achat, 1986, inv. AD 5894

comment il pourroit reconnaitre le roi. "Tu n'auras qu'à regarder celui qui aura son chapeau pendant que tous les autres auront la tête nue." Le roi joint la chasse, et tous les seigneurs le saluèrent. "Hé bien, dit-il au paysan, qui est le roi ? — Ma finte, Monsieur, répondit le rustre, il faut que ce soit vous ou moi ; car il n'y a que nous deux qui avons notre chapeau sur la tête." »

C'est la comédie en deux actes de Charles Collé (1709-1783) *Le Roi et le Meunier* ou *La Partie de chasse de Henri IV*[15] qui offre l'explication de la dernière représentation. Il s'agit en effet de la scène finale dans laquelle le roi, qui a été hébergé par le meunier Michau sans décliner sa véritable identité, répare les méfaits du comte d'Auvergne qui a fait enlever par son valet la jeune Agathe. Celle-ci, qui devait épouser le fils du meunier, est de retour après s'être enfuie de chez le comte, tandis qu'un garde-chasse amène le duc de Bellegarde, le comte d'Auvergne et le marquis de Praslin rejoindre leur compagnon qu'ils avaient perdu à la chasse. Le roi est reconnu, le comte d'Auvergne confondu, et l'honneur d'Agathe sauf ; elle pourra s'unir au fils du meunier, alors qu'Henri IV fera montre d'une générosité compensatrice.

UN SOUVERAIN PROCHE DU PEUPLE

Parmi les très nombreuses estampes que suscite l'histoire d'Henri IV, il est possible d'en d'identifier qui ont servi de modèle pour la gravure de la matrice servant à imprimer la toile. Dès la toute fin du XVIIIe siècle, la manufacture d'indiennes, c'est-à-dire la fabrication de toiles imprimées, connaît une révolution. Alors que l'impression se faisait uniquement à la planche, une pour chaque couleur déposant par son relief sculpté dans le bois les mordants fixant les colorants comme la garance, la gravure sur cuivre va ouvrir la voie à une finesse de dessin que la xylogravure ne permet pas. Ce n'est plus la surface, mais les creux gravés qui contiennent cette fois le mordant que les fibres viennent boire sous la pression exercée sur la matrice. Comparable à l'eau-forte, le processus évolue rapidement de la plaque vers le rouleau pour une application en continu et non plus séquencée. Véritables transpositions de l'art de la gravure, les premières toiles ainsi réalisées, bien que monochromes, sont saisissantes par leur précision et rompent avec l'univers floral multicolore nécessitant une succession d'opérations très complexe. La gravure de Jacques Couché d'après le dessin de Jean Duplessis-Bertaux titrée *Aventure d'Henri IV et du capitaine Michau*, datée vers 1802 et dont le MAH possède un tirage[16], est sans conteste le modèle source. Celle que réalise Jean-Gabriel Caquet d'après Moreau le Jeune[17] fournit la scène centrale consacrée à *Henri IV chez le meunier* que le graveur de la matrice a située dans un jardin. La gravure que François-Pierre Janet (1784-1870) exécute sur le dessin de Denis-Sébastien Leroy (?-1832) d'après le peintre Hippolyte Lecomte[18] n'a pas été reprise pour la composition d'*Henri IV et le paysan*, mais elle a pu être une inspiration. Il en est de même d'un dessin décrivant la même histoire, attribué à Jean-Louis Demarne (1744-1829)[19], ou encore de la toile de Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) *Henri IV et sa suite à la chasse*[20].

La combinaison des trois scènes fabrique ici une représentation empreinte de générosité, de simplicité, de proximité avec ses sujets les plus modestes, mais aussi d'humour, de bravades et de distance vis-à-vis des honneurs et de la vie de cour.

LE VERT-GALANT

L'image d'Henri IV ne serait complète sans celle de son dévoué ministre Sully. C'est celle de l'amitié véritable qui lie le roi au marquis de Rosny dont il respecte les points de vue et accepte les remarques, plus sensible à ce qui est preuve de franchise que marque de complaisance courtisane. L'anecdote de la réconciliation du souverain et de son ministre à la suite d'une explication causée par les fausses allégations portées par la cour en est l'illustration. On la trouve dans l'ouvrage de Costard[21] : « Après cet entretien à l'écart des courtisans, également nécessaire à tous deux, et dans lequel Sully se justifia pleinement, le Roi parut sincèrement affligé d'avoir pu douter de l'attachement de son plus fidèle serviteur. Sully pénétré jusqu'au fond du cœur du noble repentir de son maître, allait se jeter à ses pieds, et lui donner cette marque soumise de respect qu'un sujet doit à son roi. Ah ! ne le faites pas, lui dit Henri, vous êtes homme de bien ; on nous observe ; on croirait que je vous pardonne. »

Cette histoire, difficilement vérifiable, sera la source d'une abondante iconographie dont on trouve un exemple étonnant sur le panache d'un éventail à système, daté vers 1770, que conserve le MAH[22]. Il revient à Georgina Letourmy, spécialiste de ces étonnants accessoires, d'en avoir identifié il y a quelques années la curieuse scène animée par un mécanisme qui permet de relever le personnage se prosternant devant l'autre, dans laquelle il fallait reconnaître Henri IV et Sully. Doit-on voir dans l'association de cette anecdote du roi Henri IV avec un objet typiquement féminin orné sur sa feuille d'un couple conversant l'évocation d'un autre aspect de l'image de ce souverain que l'on s'est plu à surnommer le Vert-Galant ?

BIBLIOGRAPHIE ADDITIONNELLE

Jacques Le Long, *Bibliothèque historique de la France contenant le catalogue de tous les ouvrages tant imprimez que manuscrits qui traite de ce royaume ou qui y ont rapport, avec des notes critiques et historiques*, Paris : Osmond, 1719

Paul Rousset, « Le syndic Rigaud amateur d'art et collectionneur », *Genava* 18 (1970), pp. 145-160

15 On pourra se référer à la version reconstituée selon la version primitive. Charles Collé, *Le Roi et le Meunier* ou *La Partie de chasse de Henri IV* (version reconstituée par Jules Truffier) Paris : Tresse et Stock éditeurs, 1892

16 MAH, inv. E 2016-1660. Le Musée national du château de Pau en possède un exemplaire, inv. P.54.3.1

17 BNF, notice n° FRBNF44535682

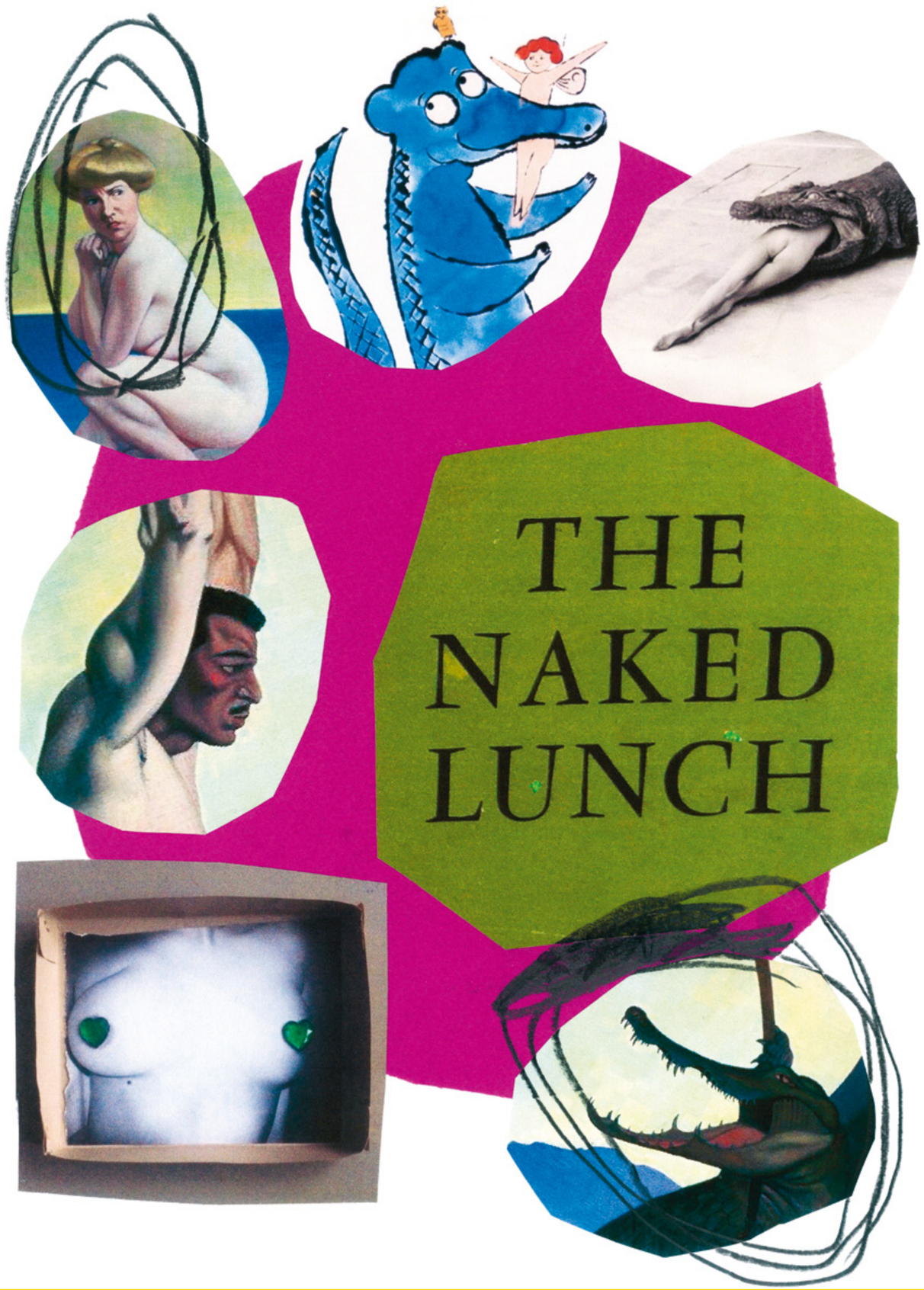
18 Musée national du château de Pau, inv. P.74.3.22

19 Musée national du château de Pau, inv. P.83.22.1

20 Musée de l'Hermitage, inv. 5464

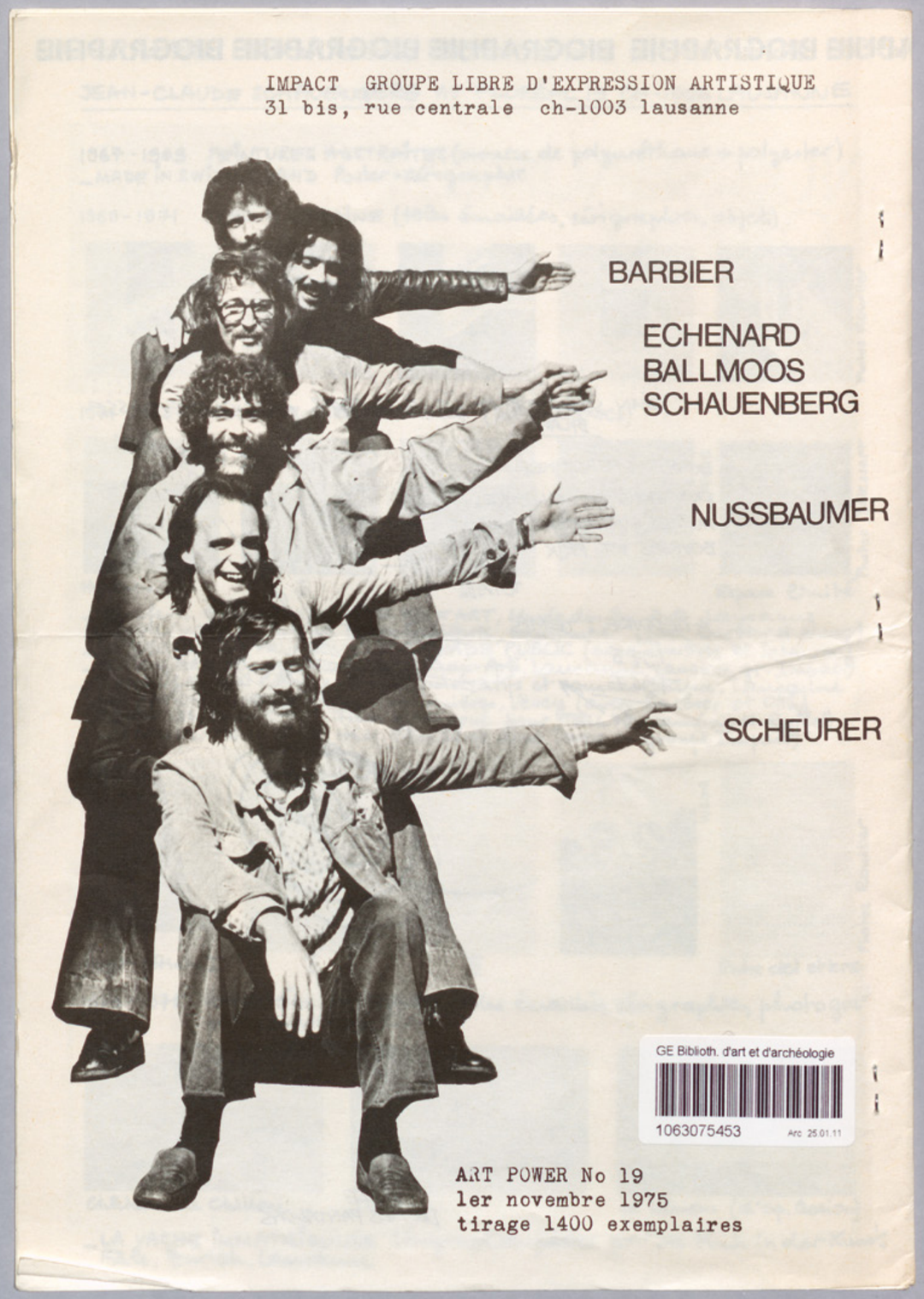
21 Costard 1775, p. 63

22 Inv. AD 5814. Maryse Volet, Annette Beentjes, Éventails, Collection du Musée d'art et d'histoire de Genève, Genève, 1987, p. 74



THE NAKED LUNCH, 2021

VALLOTTON
WARHOL
BURROUGHS
NEWTON
A.L.-R
FECERUNT



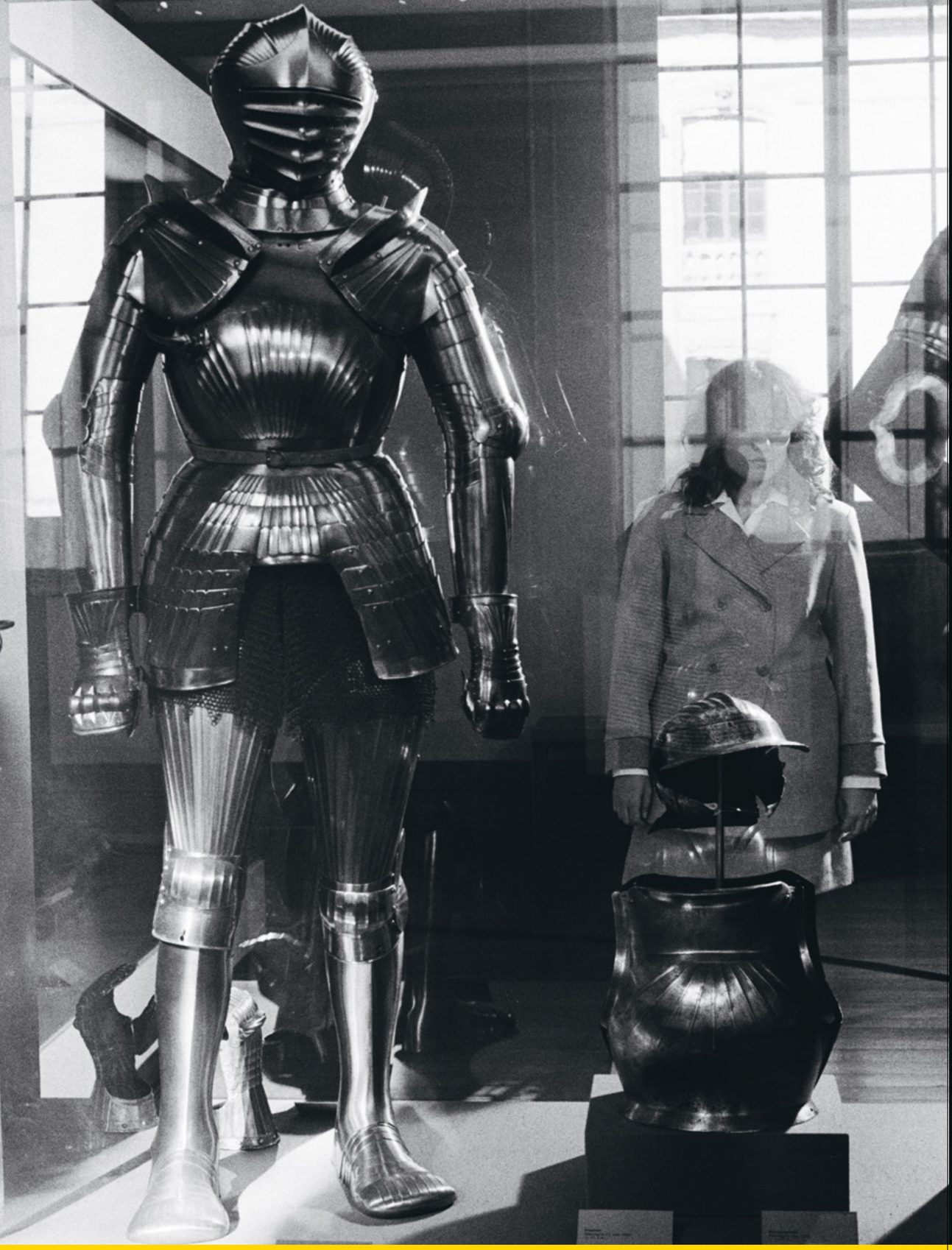
Créé en 1968 à Lausanne, le « groupe libre d'expression artistique » Impact secoue la scène vaudoise contemporaine par ses prises de position critiques et son travail de pionnier. C'est ainsi à la galerie du même nom que René Berger organise en 1974 la première exposition d'art vidéo en Suisse. Autoproduit, *Art Power* se fait l'écho des activités et des idées du groupe.

ART POWER. CATALOGUE PERMANENT, 1975 (4e de couverture) Lausanne : Galerie Impact, nº 19
Cote : BAA PER Q 902/1975/19

BUSTE, entre 25 et 35 Rome Inv. 019791

MORGENSTERN, BERNE ? v. 1700 Échange avec l'Arsenal de Berne, 1873 Inv. B 0239

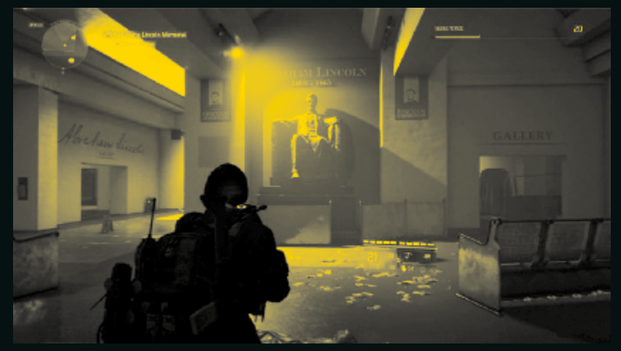
Voir HALLEBARDES ET MORGENSTERNS, p. 55



ARMURE À CANNELURES, v. 1510 Nuremberg Inv. 002290

DÉAMBULATION ET MONDES OUVERTS

Que les musées deviennent un élément de décor vidéoludique ou que le jeu vidéo se transforme en outil de médiation, ces deux univers ont tout à gagner à se rapprocher activement l'un de l'autre. C'est en tout cas ce qui ressort d'une conversation à bâtons rompus entre Marc-Olivier Wahler, directeur du MAH, et deux spécialistes du jeu vidéo, Thomas Rockenstrocly et François Alaux. Retour sur une réflexion qui met en regard le fonctionnement des musées avec celui des plateformes ainsi que la place du spectateur avec celle du gamer.



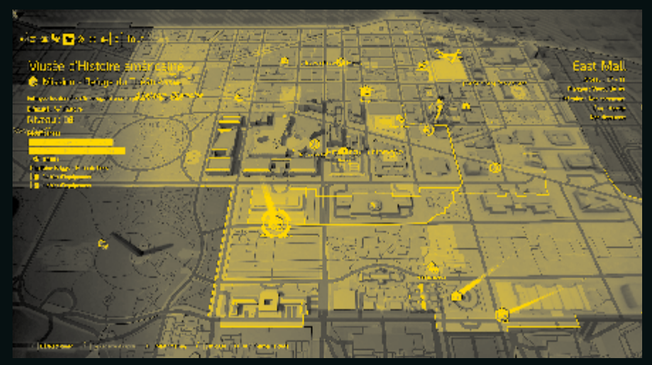
SCIENCE-FICTION ET COHÉRENCE DES MONDES

François Alaux Un jeu vidéo est un système basé sur une mécanique de règles d'engagement. On s'inspire du réel pour recréer une réalité. En cela, le jeu vidéo n'a rien inventé. Il repose sur les mêmes schémas qui ont servi à créer des jeux comme le domino, les cartes. Il est amusant de noter d'ailleurs que l'on peut désormais retrouver ces jeux au niveau « meta » dans les plateformes. Il est en effet possible de jouer dans un jeu vidéo, en marge de sa quête, et d'affronter un adversaire aux échecs ou à la bataille par exemple.

Thomas Rockenstrocly Lorsque l'on dit que le jeu vidéo s'inspire du réel, cela ne signifie pas que celui-ci reconstruit une réalité que l'on connaît. On peut, comme en science-fiction, se retrouver dans un univers inventé de toutes pièces ou être immergé dans un monde connu, mais fonctionnant selon des règles particulières, à la manière d'un récit de Philip K. Dick. Le lieu reste toutefois fondamental.

FA À noter que lorsqu'on crée un nouveau jeu vidéo, on crée l'univers d'abord ; le système qui le régit ensuite. Les deux doivent se nourrir mutuellement afin de créer un référentiel cohérent. Sans cohérence, le gamer n'y croira pas, et s'il n'y croit pas, le jeu ne fonctionnera pas. Le jeu vidéo est un théâtre, les systèmes inspirés de la réalité et leur cohérence sont donc cruciaux.

Marc-Olivier Wahler Là, on rejoint parfaitement ma conception de l'art. Une œuvre, quelle qu'elle soit, ne fonctionnera que si on y croit. En effet. Un tableau, c'est quoi ? Une surface avec des pigments de couleur qui forment un ensemble à reconstruire. Des références et un système que l'on doit s'approprier pour ensuite pouvoir s'abandonner à une contemplation plus esthétique. Lorsque j'essaie d'expliquer à quelqu'un le fonctionnement de l'art contemporain, j'aime bien utiliser l'argument de la magie. La magie, c'est l'art de créer une tension maximale entre ce que l'on peut croire et ce que l'on est prêt à croire. Quand on voit un magicien qui disparaît derrière une porte et qui réapparaît à l'autre bout de la salle, on est pris dans un jeu d'illusions même si on sait qu'il y a un truc. Plus la tension est grande, plus le tour est réussi.



FA Ce genre d'immersion s'appelle dans l'univers du jeu vidéo « *the suspension of disbelief* » [ou « suspension consentie de l'incrédulité », principe décrit par l'écrivain anglais Samuel Coleridge en 1817]. Lorsque l'on joue, on fait partie de la scène. On doit y être comme dans un rêve – que le jeu soit narratif ou compétitif – et s'y immerger pleinement.

DÉAMBULATION ET ESPACES NÉGATIFS

FA La mise en scène dans les jeux vidéo est soit ouverte, soit fermée. Elle fonctionne comme au cinéma. On va montrer les choses que l'on sait faire et cacher celles que l'on ne maîtrise pas ou que l'on ne veut pas montrer. Il y a dans ce sens un rapport entre le décor et le parcours. Bien que libre de ses choix, le joueur a beau avoir l'impression de faire ce qu'il veut, les espaces sont organisés de manière à conditionner son itinéraire. On utilise aussi la notion d'« espace négatif » pour inviter le joueur à se diriger vers un but précis. L'espace négatif est un endroit auquel on ne peut accéder. Cela peut être par exemple une rivière que l'on ne peut traverser, ce qui nous oblige à longer la berge ou à emprunter un pont. Des jeux tels que *The Division* ou bien sûr *Grand Theft Auto* permettent aux joueurs de traverser des espaces qu'il serait inimaginable d'arpenter seul, comme le Capitole ou le National Museum of American History à Washington D. C. Cette expérience de solitude, de contemplation est un moment privilégié ; le joueur fait une visite dans un musée abandonné.

TR Des espaces négatifs, il y en a plein les musées ! Les cordons qui orientent les déambulations, les portes fermées. Les réserves aussi. Personne n'a accès aux réserves d'un musée. Et pourtant, ce lieu est une mine d'or à exploiter, l'espace négatif par excellence.

MOW Cela me fait penser aussi à la gestion des espaces et des vides. Trop souvent dans les musées, nous mettons des œuvres en présence parce que les thématiques ou les couleurs se répondent, sans tenir compte du « blanc » qui les sépare. On ne doit toutefois pas oublier que l'apparition d'un tableau, d'une sculpture ou d'une installation doit être mise en scène. Savoir ménager des moments de lumière ou de silence avant de faire découvrir l'œuvre d'art est important. Une bonne exposition, comme un bon jeu j'imagine, doit beaucoup aussi à son rythme.

MARC-OLIVIER WAHLER, FRANCOIS ALAUX ET THOMAS ROCKENSTROCLY
Propos recueillis par Philippe de Weck

FA Assurément. Et il faut faire attention à la charge cognitive. On ne peut pas mettre *Guernica* ou *Les Ménines* à côté d'œuvres trop complexes. Il y a trop de choses à y observer. Dans un jeu, on ne peut pas créer non plus de surcharge informationnelle.

MOW Cela étant, nous travaillons aussi dans nos musées avec un espace donné. C'est une contrainte que l'on doit prendre en considération.

TR Pareil pour les jeux vidéo. Mais dans notre cas, nous ne sommes pas contraints par la hauteur des plafonds ou la couleur des murs. Nos contraintes sont techniques. Mais cela nous oblige à être plus créatifs.

MUSÉE VIRTUEL ET EXPÉRIENCE SOCIALE

MOW Lorsque je travaillais au Broad Art Museum de la Michigan State University, on avait deux étages d'exposition. Là-dessus, on avait imaginé avec l'architecte Philippe Rahm un troisième étage virtuel. Est-ce cela le futur du musée ? Et comment le jeu vidéo pourrait-il venir révolutionner le concept de musée ? Aujourd'hui que les oeuvres deviennent digitales, que l'on numérise celles sur les murs du MAH, ne devrait-on pas réinventer l'espace, inverser la gravité ? Il y a quelque chose qui se joue là, non ?

FA Ce qu'il y a d'intéressant dans la proposition du Michigan, c'est la création d'un nouvel espace. Si le musée virtuel se contente de recréer un lieu d'exposition à l'identique, cela n'a pour moi aucun intérêt. Nous ne devons pas créer un simple accès à la connaissance. Il faut ouvrir une porte sur l'expérience. Pour faire vivre un musée, la proposition vidéoludique doit faire autre chose que simplement mimer le déplacement physique.

MOW Oui. Le musée et la déambulation sont une expérience corporelle. C'est une affaire d'ondes, pas uniquement de données. Le corps crée dans l'espace sa propre chorégraphie avec les objets qu'il voit. Mais comment alors habiter virtuellement une salle d'exposition ?

FA Prenons comme exemple le cérémonial du cinéma et sa grande salle qui s'assombrit. Regarder un film sur son téléphone ne reproduira jamais la même expérience. Il nous faut donc jouer sur la mise en scène, le scénario, le son, l'éclairage. En offrant au visiteur une récompense. On doit lui faire vivre une expérience. La charge cognitive est très importante : dans les jeux de type post-apocalyptique, on envoie le joueur dans des espaces tels que celui d'un musée pour se reposer. C'est encore une fois une question de rythme. La déambulation en dehors du script est devenue un usage primordial pour beaucoup de joueurs.

MOW Il n'en reste pas moins qu'il est difficile de faire sortir le visiteur de son mode de « consommation ». Tous nos musées sont construits sur ce modèle, inspiré du Guggenheim. La billetterie à l'entrée ; à droite, le restaurant ; à gauche, la boutique. Il faudrait pouvoir aller plus loin et traduire ce que j'appelle l'expérience de musée. Une expérience esthétique, sociale.

FA On peut aussi venir enrichir cette expérience par l'interactivité, qui est primordiale dans le jeu vidéo. Ou plutôt celle du choix d'interagir ou non. Avec des gens, avec des objets. Dans un jeu vidéo, le joueur est un archéologue. C'est à lui de fabriquer de la cohérence à partir de ce qu'il voit, de ce qu'il trouve, mais aussi dans ses interactions avec le système ou avec les personnes qu'il rencontre. Lorsque l'on joue en ligne, on peut même aller jusqu'à former de vraies communautés sur lesquelles s'appuyer pour avancer, comprendre, échanger.

TR Le jeu vidéo fonctionne sur le principe action-récompense-réaction. Les gamers se retrouvent toujours au centre du système, ils doivent découvrir – seul ou en se liguant avec d'autres – le chemin pour atteindre leur but. L'objectif du concepteur étant de maintenir le plaisir du jeu tout en nous donnant l'impression que nous gardons notre libre arbitre. Nous réfléchissons sur l'idée d'asymétrie d'information : le système en sait toujours plus que les joueurs. C'est uniquement lorsque les joueurs collaborent les uns avec les autres qu'ils peuvent temporairement battre le système. Le joueur, à la manière d'un archéologue, collabore avec les autres joueurs pour découvrir des espaces cachés.

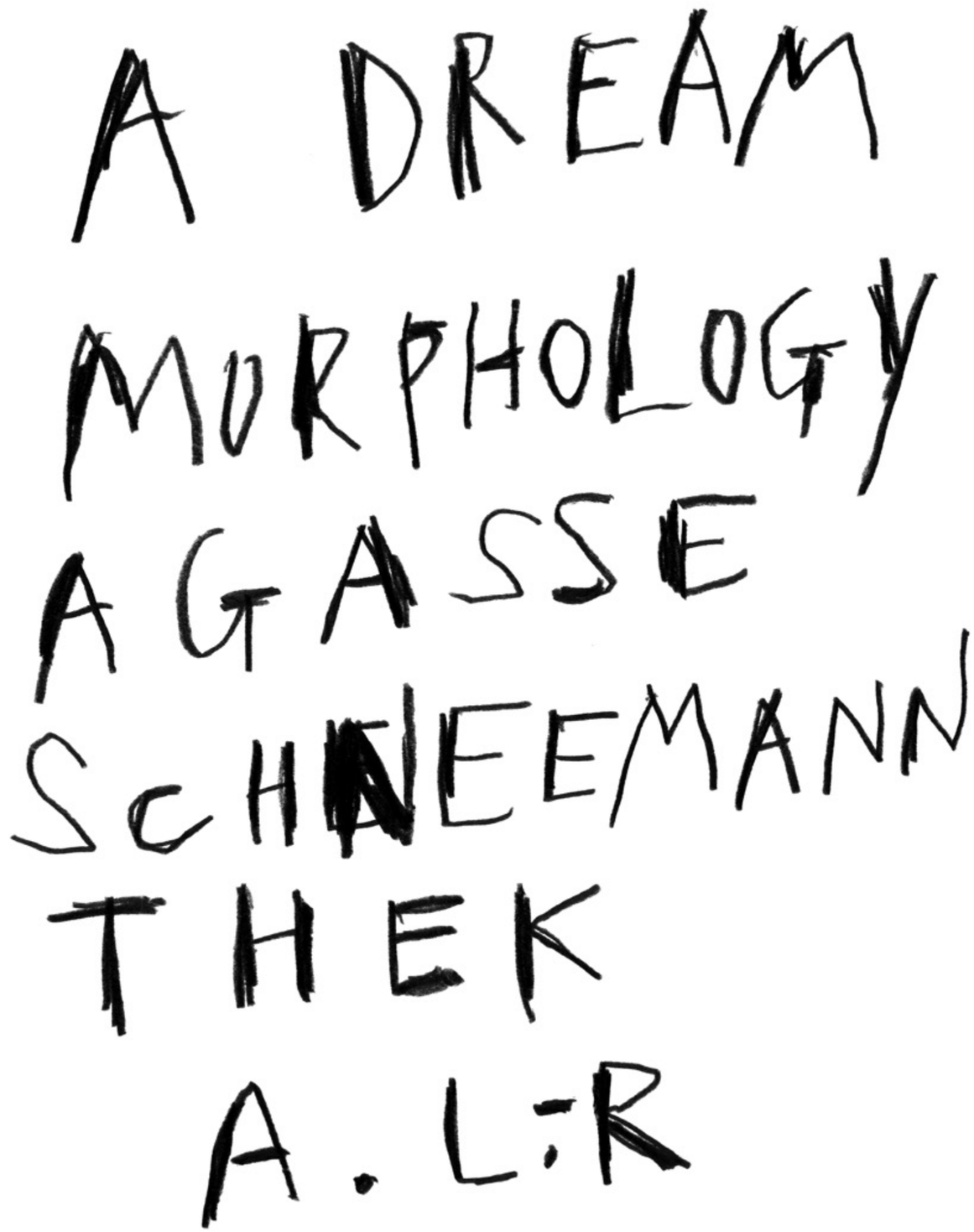
FA Pour revenir à l'exemple du musée virtuel, si l'objectif est de faire comprendre ce qu'est l'impressionnisme, je ne placerais pas tout de suite le visiteur devant *Impression. Soleil levant*. Je lui ferais d'abord rechercher des outils, découvrir des lieux, appréhender des techniques, comprendre les variations de lumière. Sans lui faire subir l'information, mais en l'aidant à la reconstruire. On doit pouvoir aussi jouer sur la complémentarité des supports, physiques et virtuels, jouer sur l'hybridité.

MOW On peut donc très bien imaginer une exposition dans un espace et ajouter à celui-ci des espaces virtuels. S'appuyer sur l'existant pour nous emmener ailleurs. Ce qui m'intéresse avec l'art, c'est le quotient schizophrénique d'une œuvre, c'est-à-dire que plus ce quotient est élevé, plus l'œuvre gagne en intensité, en possibilités d'interprétation et en identité. Cela va à l'encontre de notre éducation, mais dans l'art on peut essayer de défaire les automatismes, les conditionnements, sans les dangers de la réalité, comme dans le jeu vidéo.

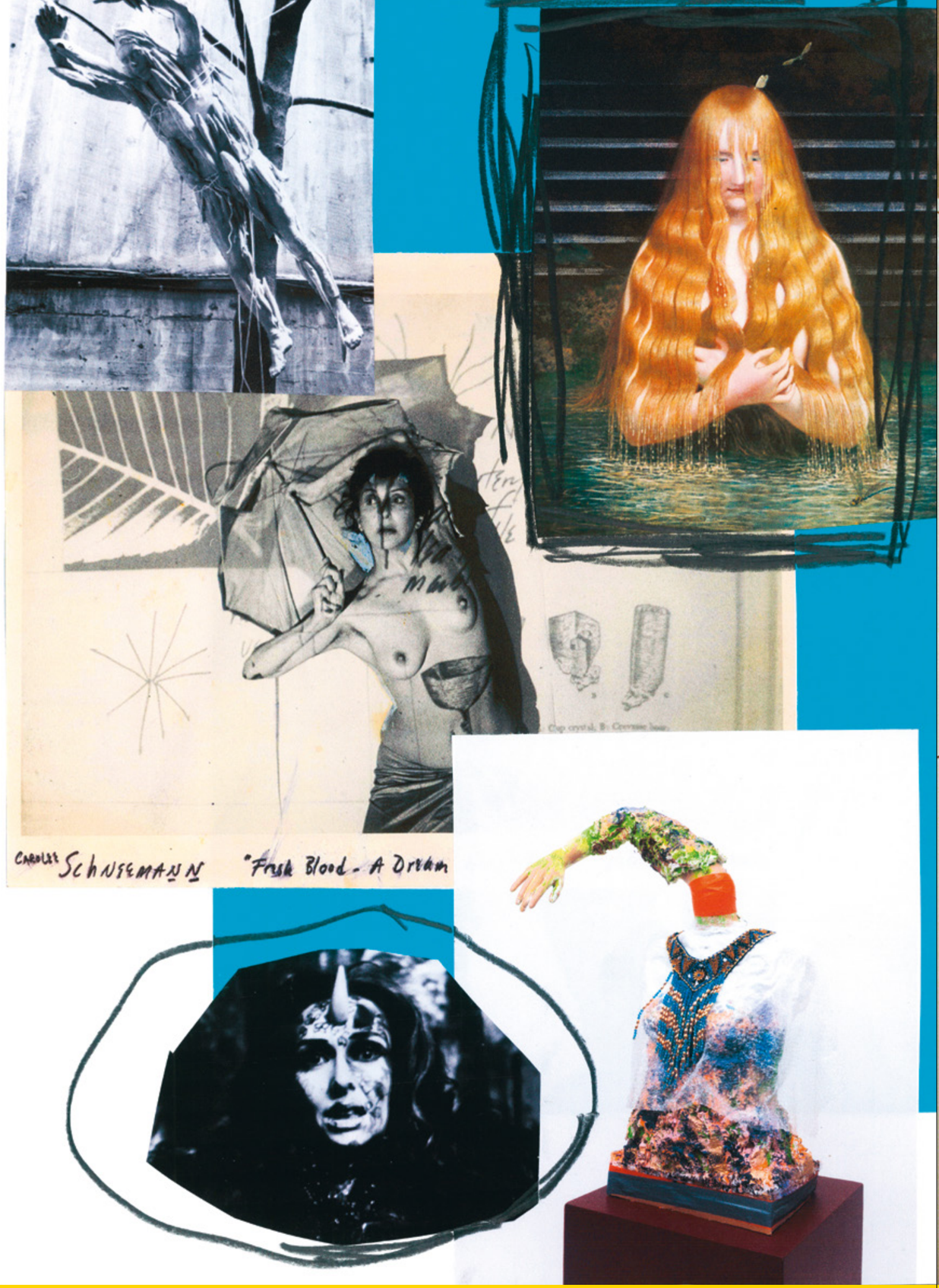
FA C'est exactement cela. On retrouve là le principe de « l'objet portail » des jeux vidéo. Un point de passage entre deux univers.

MOW La médiation a, dans ce cadre, un rôle important à jouer. Et le jeu vidéo, qui est structurellement proche de la médiation, doit nous aider à appréhender, apprendre et comprendre. Mais aussi à explorer, interagir et découvrir. Recréer son propre musée. Le visiteur doit pouvoir être son propre curateur comme un simple spectateur.

TR De fait, dans beaucoup de jeux, il existe d'immenses espaces ouverts à l'exploration. Il arrive même que certains joueurs passent plus de temps à parcourir l'environnement qu'à mener à bien leur mission. Pouvoir déambuler et s'adonner à la contemplation en dehors du script est essentiel. Les jeux vidéo sont conçus pour offrir des moments de ce type. Et c'est ce qu'un musée doit pouvoir proposer aujourd'hui. Dans le monde physique comme dans le monde virtuel.



A DREAM MORPHOLOGY, 2021



A DREAM MORPHOLOGY, 2021

SALLE PRADIER

BUSTE DE L'EMPEREUR SEPTIME SÉVÈRE, entre 200 et 211 Moyen-Orient ? Inv. 019296

BOUQUET DE FLEURS DANS UN VASE BLEU, 1887 Vincent van Gogh (1853-1890) Inv. 1990-0056

Radiographie de BOUQUET DE FLEURS DANS UN VASE BLEU, 1887 Vincent van Gogh (1853-1890) Inv. 1990-0056

ANÉMONES ET CHRYSANTHÈMES

OU LA DÉCOUVERTE D'UN AUTOPORTRAIT DE VINCENT VAN GOGH

L'étude des collections constitue une mission fondamentale de tout musée. Elle est nécessaire et préalable à l'enrichissement, à la conservation, à la valorisation et à la transmission d'un patrimoine. Elle permet de comprendre les points forts et les lacunes d'une institution, d'en définir l'histoire et l'identité, contribuant ainsi à son rayonnement. Dans le cadre du catalogue des peintures françaises du XIXe siècle en cours de préparation avec la collaboration de l'Université de Genève, cette étude s'applique à un corpus d'environ 260 tableaux, qui font chacun l'objet d'une enquête systématique associant les domaines de la conservation-restauration et de l'histoire de l'art[1]. En examinant ici le cas du *Bouquet de fleurs dans un vase bleu* peint par Vincent van Gogh (1853-1890), nous proposons de nous focaliser sur deux aspects de l'enquête : d'une part, la traçabilité de l'œuvre ; d'autre part, son processus de création.

ORIGINE ET PROVENANCE

Peint à Paris durant l'été 1887, le *Bouquet de fleurs* (voir p. 43) a appartenu à la famille van Gogh (à son frère Théo, puis à sa sœur Elisabeth du Quesne van Gogh), avant son acquisition en 1925 par le collectionneur Daniël George van Beuningen à Rotterdam. Mis en vente par la galerie Beyeler à Bâle, il est acquis en 1963 par Lucie et Ernst Schmidheiny avant d'être déposé au Musée d'art et d'histoire en 1990. Sa provenance a pu être reconstituée par les archives privées, d'anciennes photographies et catalogues d'exposition, ainsi que par des inscriptions laissées au revers du tableau et de son cadre. Trois étiquettes imprimées nous renseignent ainsi sur la présence de l'œuvre dans une exposition à Londres (1929), à Amsterdam (1930) ainsi que dans la galerie de Jacques Goudstikker en 1933 (fig. 1).

Fig. 4
La radiographie numérique révèle ici la présence d'un autoportrait de profil tourné vers la droite, dont le front, l'arcade sourcilière prononcée, l'arête nasale et la barbe fournie identifient les traits du peintre lui-même (voir fig. 6). Notons que Vincent van Gogh conserve la même orientation verticale du tableau pour réaliser son *Bouquet de fleurs*

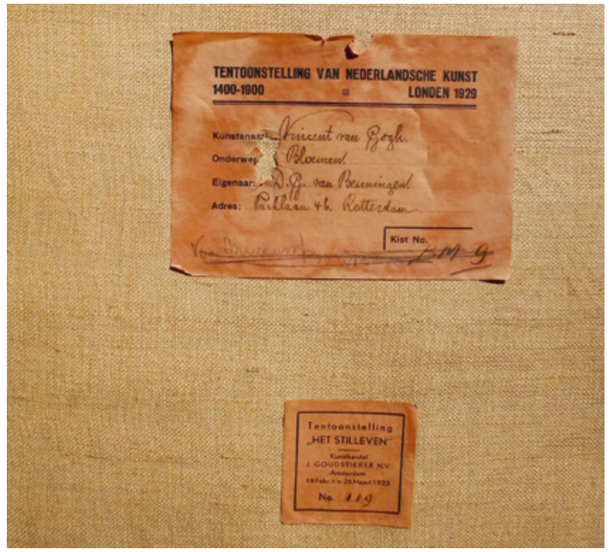


Fig. 1
Étiquettes imprimées et manuscrites collées sur une toile de protection montée au revers du tableau

PROCESSUS DE CRÉATION

L'étude matérielle de l'œuvre livre nombre de traces et d'indices qui permettent non seulement de reconstituer l'histoire d'un tableau depuis le moment de sa réalisation, mais aussi de comprendre son processus de création. Elle permet ainsi d'établir l'identité d'une œuvre d'art, son attribution, son statut (original, réplique, copie, pastiche, falsification) et sa place dans le processus créatif (ébauche, esquisse, étude, *ricordo*).

Le *Bouquet de fleurs* est une peinture à l'huile réalisée sur une fine toile de lin montée sur un châssis à extension et qui porte la marque au pochoir et à l'encre noire du fournisseur parisien Dubus (fig. 2). Établie au 60, boulevard Malesherbes entre 1877 et 1897, cette maison fournit en matériaux artistiques des peintres comme Gustave Caillebotte, Henri de Toulouse-Lautrec ou Claude Monet. Sur le plan stylistique, le tableau peut être daté de l'été 1887, au moment où le peintre, au contact de la scène parisienne, éclaircit sa palette et développe une facture faite de touches colorées juxtaposées. Dans l'angle inférieur gauche, le tableau porte également la discrète signature « Vincent » (fig. 3).

L'examen en réflectographie infrarouge a révélé sous la couche picturale un tracé précis pour positionner le vase, tandis que la radiographie numérique, nécessaire à l'observation en profondeur des couches de peinture, a mis en évidence la présence d'un profil que l'on interprète aisément comme celui du peintre (fig. 4).

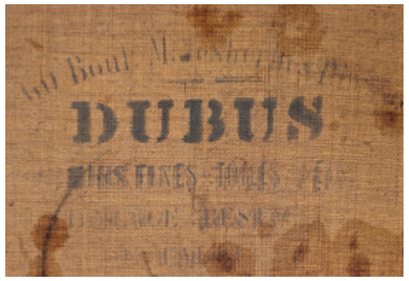


Fig. 2
Marque au pochoir et à l'encre noire de la maison Dubus au revers de la toile

Fig. 3
Signature de couleur vert d'eau sur fond bleu (bord gauche)

AUTOPORTRAIT À LA BARBE

La découverte inattendue de cet autoportrait permet de préciser la datation du tableau, puisqu'il peut être comparé à celui du Van Gogh Museum d'Amsterdam dont les dimensions sont identiques et qui, daté entre octobre et décembre 1886, présente une morphologie semblable (fig. 5).

L'observation de notre tableau en lumière rasante n'ayant pas permis de déceler les reliefs de ce profil à la barbe, il est fort probable que les parties les plus saillantes aient été arasées au couteau. Relevons également qu'aucune couche intermédiaire, à base de blanc de plomb par exemple, n'a été appliquée pour isoler la première composition du *Bouquet de fleurs*, aujourd'hui visible.

La découverte de cet autoportrait nous renseigne donc sur une pratique déjà observée chez Vincent van Gogh qui consiste au réemploi d'une ancienne composition comme support pour un nouveau tableau. Manque de moyens ou témoin d'une expérimentation constante ? La recherche menée sur ce sujet par l'équipe néerlandaise du Van Gogh research project[2] a montré qu'entre 1884 et 1888, plusieurs dizaines d'œuvres de l'artiste ont été surpeintes de sa main : « Peindre coûte cher », écrit-il, « et il faut peindre beaucoup ».

Fig. 5
Vincent van Gogh,
Autoportrait à la pipe, 1886
Huile sur toile, 46 x 38 cm,
Van Gogh Museum, Amsterdam
(Vincent van Gogh Foundation),
inv. s0158V1962

Ce portrait présente les mêmes caractéristiques physiques que le profil découvert sous le *Bouquet de fleurs*

NOUVEAU REGARD SUR LA COLLECTION

Notons que, dès l'été 1887, certaines de ses toiles – peintes au revers – témoignent d'une démarche pragmatique qui lui permet de conserver en atelier et vraisemblablement à titre d'étude des compositions peintes sur la face. Ces pratiques semblent toutefois disparaître après son installation en Arles, lorsque sa situation financière s'améliore. En effet, son frère Théo réglera, à partir du mois d'avril 1888, l'ensemble des fournitures commandées aux maisons parisiennes Tasset & Lhote et Au Père Tanguy.

À travers de telles découvertes, l'étude des collections renouvelle en profondeur notre regard sur les œuvres, y compris celles que l'on croit connaître. Dynamique par définition, elle met à jour nos connaissances sur les pratiques artistiques du passé. Vivantes et sources inépuisables de plaisir, les œuvres d'art, quant à elles, nous questionnent et exigent, à leur tour, d'être questionnées.

1 L'étude du corpus des peintures françaises du XIXe siècle associe le domaine des Beaux-Arts, le secteur de la Conservation-restauration du Musée d'art et d'histoire et le département d'histoire de l'art de l'Université de Genève. Ce programme, débuté au mois d'octobre 2020, doit aboutir à l'automne 2023 à la publication d'un catalogue de collection

2 Marije Vellekoop, Nienke Bakker, Maite van Dijk, Muriel Geldof, Ella Hendriks, Birgit Reissland, *Van Gogh à l'œuvre*, Van Gogh Museum, Amsterdam, 2013

« - Ça te ressemble.
- Ah bon, pourquoi ça ?
- C'est exactement toi. Tu as beaucoup de coussins sur ton lit, avec plein de couleurs et de formes différentes, une couverture avec des motifs géométriques et colorés aussi. Et cette fille, elle te ressemble, toute nue, avec ses belles fesses, un beau corps, plongé dans cet amas de tissus. En plus, il y a le chat, la fille qui joue avec son petit chat. Comme toi et Mousse. »

J'avais demandé à mon compagnon son avis sur cette gravure et ce qu'il ressentait.
J'ai jugé que cet échange était une bonne introduction à la projection de l'observateur sur l'art.
Vallotton a présenté la paresse, mon compagnon y a vu l'être qu'il aime.
Alors, regarde-t-on l'œuvre ou le sentiment que l'on y projette ?
Libérée, sa création échappe à l'artiste. Ainsi, un sens nouveau naît ; la sensibilité du spectateur offre une autre traduction.
L'artiste a le pouvoir de mettre le sentiment invisible sur un support et le spectateur celui de se l'approprier.

MAÉ ROYDOT *Étudiante en 4e année au Collège Calvin, Genève, option spécifique Arts visuels.*

PAS BESOIN D'UN DESSIN

Pour sa seconde exposition carte blanche, le Musée d'art et d'histoire a convié Jean-Hubert Martin, célèbre auteur d'expositions qui a marqué le champ de l'art depuis plus de quatre décennies, à poser un œil neuf sur sa collection. Des chefs-d'oeuvre bien connus aux curiosités dénichées dans les réserves, *Pas besoin d'un dessin* révèle la richesse du patrimoine genevois. Cette relecture, en format XL, de la collection s'accompagne d'un catalogue à paraître en février 2022. Ce dernier inclut un entretien entre le commissaire et le directeur Marc-Olivier Wahler, dont nous vous livrons ici, un extrait en avant-première.

Marc-Olivier Wahler Quand tu es venu au musée pour la première fois avec cette exposition en tête, quelle a été ta réaction quand tu as visité les salles et, surtout, les réserves ?

Jean-Hubert Martin J'avais visité le MAH il y a assez longtemps, et j'avais un certain nombre d'œuvres en tête : des « pépites », par exemple *La Fontaine personnifiée* d'Agasse, et des peintures beaucoup moins connues, mais que je repère toujours. Elles sont souvent considérées comme atypiques, et c'est justement ce qui m'intéresse.

J'ai commencé par regarder le bâtiment et je me suis retrouvé devant un de ces musées typiques, comme il y en a beaucoup dans les grandes villes en France : un édifice très pompeux avec une façade sculptée, de grands escaliers solennels, une espèce de trompette de la renommée au-dessus de la porte qui crie la gloire de l'art, tout un apparat de décors et d'ornements qui date d'un autre temps et qui est si déconnecté de la vie d'aujourd'hui. Ma première impression fut que repenser l'accès de ce musée qui va s'agrandir allait être difficile, car l'architecture est très présente. Elle ne correspond pas à ce que l'on a envie d'offrir à un jeune public, pour l'attirer et qu'il s'y sente bien.

Pour ce qui est des réserves, c'est pour moi toujours un plaisir de les visiter, car on y voit les objets comme on aimerait les montrer au public, de manière complètement déhiérarchisée. C'est un peu comme si on entrait dans le grenier de la maison familiale, qui n'a plus été visité depuis un certain temps et où l'on découvre des objets inattendus.

MOW As-tu une technique pour appréhender ces réserves ?

JHM Non. J'essaye d'être le plus ouvert et attentif possible. Évidemment, il y a des choses sur lesquelles je passe tout de suite parce que je ne vois pas comment je pourrais les utiliser ; j'ai des schémas en tête qu'il est assez difficile de décrire. Je m'arrête sur des objets dont je sais qu'ils peuvent éventuellement entrer dans une séquence en gestation. Dans une exposition, j'essaye d'éveiller le regard et la curiosité des gens, de sortir de la banalité, de leur montrer des choses qui suscitent l'attention, la curiosité, l'interrogation.

MOW Comment définis-tu cette curiosité, cette particularité de la forme ou du contenu ?

JHM Je m'intéresse beaucoup aux « creux » de l'histoire de l'art, à ce qu'elle ne nous montre pas ou qui est atypique. Toute période a des tropismes et c'est incroyable comme nous sommes façonnés par le goût dominant. J'essaye justement d'y échapper. Je prends un exemple : on parle beaucoup, depuis des décennies, de la nature morte, des vanités. Pour cause, il y a des choses absolument passionnantes dans ce genre académique. Or, à côté, se trouve l'énorme ensemble d'œuvres qui traitent de la chasse, par exemple, dont on parle beaucoup moins. Pourquoi ? Parce que la nature morte est à la mode ? Maintenant que l'on parle beaucoup plus du vivant d'une manière générale, on va sans nul doute s'intéresser à la chasse en peinture et ressortir des tableaux absolument formidables. Voilà ce que j'essaye d'éviter en tentant de repérer des œuvres qui sont d'une certaine qualité d'exécution formelle, qui témoignent d'une créativité, d'une originalité, et qui ne sont pas immédiatement classables.

MOW Pour toi, l'interprétation est extrêmement importante parce qu'elle participe de la dynamique de l'œuvre ; elle la met en lien avec son voisin dans l'accrochage. L'œuvre n'est plus forcément destinée à être vue comme une fenêtre ouverte sur le monde, mais comme partie intégrante d'un flux avec d'autres éléments. En ce qui me concerne, j'ai imaginé ce concept pataphysique du quotient schizophrénique : plus le nombre d'interprétations d'une œuvre est élevé, plus celle-ci gagne en densité. Comment parlerais-tu de l'interprétation ?

JHM Tout d'abord, les conservateurs de musées d'art sont quasiment toujours des historiens de l'art et pas des anthropologues. Ils ont tendance à considérer que le premier paramètre de leur interprétation d'une œuvre est la chronologie, une règle devenue loi. Or, ils ne se rendent pas compte que les accrochages qui respectent presque toujours la chronologie donnent déjà une interprétation. Il n'y a qu'à écouter les conférenciers qui, très souvent dans les musées, parlent devant un tableau sans forcément en parler. Ils décrivent ce qui l'a précédé et ce qu'il annonce : or, tout placer dans un continuum est une première interprétation d'une œuvre. Au marché aux puces, on est en dehors de tout continuum. Il faut connaître ce à quoi l'on a affaire.

Il n'y a pas d'interprétation qui soit fausse. N'importe qui peut interpréter une œuvre à sa manière, avec son propre univers mental, ses références, son système de pensée et ses tropismes… Cela est difficile à accepter pour beaucoup de conservateurs de musées qui pensent que l'interprétation savante, dite scientifique, est la seule valide. On dit aussi très souvent que l'interprétation juste est celle qui correspond au contexte de création de l'œuvre ; cela est parfaitement justifié. Mais il ne faut pas oublier que dès que l'œuvre voyage dans le temps et dans l'espace, elle s'enrichit d'autres interprétations qui correspondent à ce que nous pensons, nous, aujourd'hui. Elles ne sont ni fausses, ni négligeables ou méprisables. Elles ont leur validité.

MOW Donc, l'exposition parle plus de notre temps, finalement, que du temps de l'œuvre ?

JHM Exactement, parce que tout objet qui est touché par notre regard, même s'il a 2000 ans, devient contemporain. Il n'y a rien de provocant ou d'inadmissible dans le fait de donner aujourd'hui une interprétation à une œuvre qui a 2000 ans. Après tout, les archéologues le font avec des œuvres appartenant à des civilisations qu'ils ne connaissent, justement, qu'à travers les objets découverts sous terre ; ils ont beaucoup d'imagination. Évidemment, on imaginait différemment le rôle ou la fonction d'un objet il y a cent ans. Les interprétations changent.

MASQUE DE FEMME, v. 1930 Jean-Albert Duvoisin (1904-1991) Inv. AD 5833

LA FONTAINE PERSONNIFIÉE, d'après Jacques-Laurent Agasse, 2015 Quitterie Ithurbide (1966-2020)

LES TRAVAUX DES CHAMPS DE BATAILLE

« Cinq grandes villes forgent sur les enclumes des armes neuves (...) ! Les uns creusent des couvre-chefs protecteurs, et courbent le saule en ronds boucliers ; les autres recouvrent de lames d'argent les cuirasses d'airain et les cuissards lisses. Voilà où a abouti leur goût pour le soc et la faux, leur grand amour de la charrue : ils retrempent aux fourneaux les épées de leurs pères. »

(Virgile, *L'Énéide*, traduction Maurice Rat, Paris : Éditions Garnier Frères, 1965, livre septième, pp. 166-167)

Le *Guerrier à la hallebarde* est une œuvre de Ferdinand Hodler (1853-1918), de la série des « Figures de Suisses » réalisées par le peintre pour l'Exposition nationale de 1896 à Genève. La hallebarde en est le vrai sujet, non le guerrier. La hallebarde est une arme d'hast polyvalente[1]. Cette définition ne caractérise pas seulement son usage, mais sa réalité symbolique. Un triple fer la constitue : une pointe de lance, un fer de hache et un bec de corbin. Elle gagne sa popularité au prix de son efficacité dès la bataille de Morgarten opposant les cantons aux troupes de Léopold de Habsbourg (1315). C'est la hallebarde suisse qui, dès lors, remporta la victoire sur les champs de bataille européens. Ces succès lui valurent de perdurer, de traverser les époques, de méconnaître les modes comme les évolutions techniques. Car, si à la fin du XVIe siècle le mousquetaire supplantait le hallebardier, on fit en sorte d'inventer à ce dernier sinon une fonction, du moins un rôle. Et ce rôle est tout d'apparat. Car la hallebarde s'avère un totem, un drapeau, un symbole puissant et effectif de la Suisse. Un mythe, pour ainsi dire. Et l'efficacité symbolique de l'arme n'est pas à chercher dans la geste héroïque et strictement martiale écrite à son sujet, mais dans ce qui est généralement tu de ses origines civiles, paysannes et triviales. Parce que les trois fers de la hallebarde doivent être décryptés, ou pour mieux dire blasonnés, comme autant d'« armes » constitutives d'armoiries. Certes, la pointe servait à percer le fantassin, la hache à couper le jarret du cheval, le crochet à désarçonner le cavalier. Mais, derrière l'objet militaire, s'impose un emblème agraire d'attachement à la terre ; la hache rappelant le geste premier de la déforestation, la pointe évoquant l'épieu du chasseur archaïque, le crochet esquissant le souvenir essentialisé du soc de la charrue.

1 Une arme d'hast est une arme blanche composée d'une lame ou d'une pointe métallique fixée au bout d'un manche, généralement en bois, appelé hampe. Elle est utilisée pour le combat rapproché

LE MYTHE DU SOLDAT CHAUVIN

De nombreux mythes mettent en relation le métier des armes et celui des champs. Dans ces histoires, le soldat se doit d'être avant tout un agriculteur. Le mythe du soldat Chauvin ou « soldat laboureur » apparaît en France au XIXe siècle. On a longtemps cru à la réalité de l'existence de ce personnage, mais il est acquis depuis la thèse de Gérard de Puymège qu'il s'agit d'un personnage de fiction relevant du mythe historique[2]. La légende l'avait fait servir dans les armées de la Révolution, puis dans la Grande Armée napoléonienne. C'est le patronyme de ce personnage de propagande qui est à l'origine du terme « chauvinisme ». Mais cette fable patriotique n'était elle-même que la rémanence d'un type mythologique antique. Les Anciens se plaisaient en effet à raconter que Cincinnatus, général romain du Ve siècle av. J.-C., avait pris victorieusement la tête des armées avant de prendre sa retraite, retournant jouir de la *mediocritas aurea* du paysan. Symbole des vertus de frugalité, de civisme, de patriotisme et d'abnégation de la Rome antique, Cincinnatus serait le créateur même de ce mythe du « soldat laboureur ». Avec lui, l'arme est envisagée comme soit le prolongement, soit l'origine du matériel agraire. Mais ce type de généalogie technique, jugée infamante, est rarement commentée.

LA FOURCHE, ARME OPTIMALE

Dans ce débat, l'on se doit de convoquer un théoricien du combat dont les polémologues découvrent aujourd'hui l'originalité, Charles Ardant Du Picq (1821-1870). Dans son essai *Études sur le combat*, il pose en particulier la question d'une arme blanche optimale pour le combat de cavalerie. Le débat est ancien et les spécialistes n'ont eu de cesse de comparer les qualités respectives du sabre et de la lance. Au terme d'une étude comparative fouillée et documentée, Charles Ardant Du Picq semble accorder sa faveur au sabre. Mais il ne se contente pas de ce jugement. Poussant sa réflexion, il en vient à une étrange conclusion : « Nulle cavalerie, à moral égal, ne tiendrait contre une cavalerie armée de fourches, de fourches courtes, sorte de tridents ; on redoute moins de s'en servir que d'une lance, car la fourche ne peut transpercer d'outre en outre, et lâchée après le coup, mais retenue par une courroie, dragonne, comme est retenue la lance, elle se peut retirer du corps, qu'elle perce de six pouces au plus, et n'entraîne pas la chute de celui qui a percé. La fourche courte, trois pointes courtes. — Juste assez pour tuer, pas assez pour transpercer et restant au corps de l'homme, emporter, renverser le cavalier qui a frappé. — Fourches contre lances, la lance conduit la fourche qui la relève. — Ceci à

2 Gérard de Puymège, *Chauvin, le soldat-laboureur. Contribution à l'étude des nationalismes*, Paris : Gallimard, 1993

Ferdinand Hodler (1853-1918), *Guerrier à la hallebarde*, 1895-1896. Huile sur toile, 326 x 106,7 cm. Provient du Palais des beaux-arts de l'Exposition nationale suisse à Genève en 1896. Achat, 1939, inv. 1939-0030

l'adresse des amateurs d'escrime à cheval. — Mais la fourche ! ! malheureusement ce serait *ridicule, non militaire* ! ![3] »

Il est donc ici question d'un complexe propre à la tradition équestre, l'entraînant à nier, ou à masquer, ce qui contredirait son particularisme aristocratique. Selon l'expertise avisée de Charles Ardant du Picq, un cavalier armé d'une fourche s'avérerait imbattable. Mais tout lien, aussi indirect soit-il, entre les armes du cavalier et l'usage d'outils agricoles se doit d'être censuré, même si la logique la plus fonctionnaliste se voit ainsi contredite. Par ailleurs, il est un fait que la fourche dite de guerre fut d'un usage courant dans les infanteries européennes du XVe au XIXe siècle. Elle se caractérise par deux pointes parallèles droites et lisses ; en ceci, elle diffère de la fourche d'agriculture, dont les pointes sont légèrement recourbées. Dans certaines parties de l'Europe, particulièrement l'Italie, la France et l'Allemagne, elle était devenue l'arme d'hast la plus courante, particulièrement pour la guerre de siège. Car si la fourche est utilisée pour désarçonner les cavaliers, des fourches assemblées pouvaient constituer des échafaudages. Évoquons encore le fléau d'armes, lequel, apparu au XIe siècle, est le descendant du fléal, ou fléau du paysan. L'un des deux bâtons est le manche de l'outil, l'autre en est la lame. Le fléau d'armes est le même outil, emprunté au paysan, mais renforcé en vue de maximaliser ses capacités percussives.

Aller contre ces évidences, c'est méconnaître l'histoire des arts et métiers, c'est vouloir oublier que les Chouans qui tuent le jeune Bara dans le tableau de Jean-Joseph Weerts, le font à l'aide de leurs faux de combat[4]. Ils le transpercent également d'un coup de baïonnette. La baïonnette, justement, l'arme d'origine paysanne par excellence, inventée dans quelque jacquerie par des paysans qui, un jour du XVIIe siècle, dans les labours des environs de Bayonne, fixèrent une dague au canon de leurs mousquets. Invention qui allait faire florès et bientôt équiper les armes à feu de toutes les armées du monde jusqu'à nos jours.

L'OUTIL AGRAIRE, ARME UNIVERSELLE

Ces lignées techniques qui mènent génétiquement des outils des champs à ceux des champs de bataille, ne sont aucunement un particularisme occidental. Dans l'histoire du royaume du Dahomey, les gloses érudites comme les sources orales signalent l'importance d'un outil agraire, la récade. Cette dernière aurait connu un usage militaire, avant de devenir un symbole du pouvoir royal. Alexandre Sènou Adandé[5], dans son livre *Les Récades des rois du Dahomey*[6], suggère le scénario d'une scène originelle. Tandis qu'ils se trouvaient à travailler aux champs, les Agassouvi (« Fils de la panthère ») furent surpris par leurs ennemis. Ils les affrontèrent avec les outils qu'ils avaient en main, à savoir les manches de leur houe[7]. Et parce que, contre toute attente, ils remportèrent la victoire avec ces armes de fortune, ils prirent la décision de les muer en objets honorifiques. Ce vulgaire manche devint ainsi attribut de parade, lequel, porté sur l'épaule, en vint à symboliser la victoire des Agassouvi et faisait savoir alentour leur bravoure à d'autres rivaux qui auraient désiré les défier au combat.

Partant du constat qu'une technique isolée n'existe pas et qu'elle doit faire appel à des « techniques affluentes », l'historien Bertrand Gille propose de lire l'histoire à travers la succession des « systèmes techniques » qu'il définit comme l'ensemble des cohérences qui se tissent à une époque donnée entre les différentes technologies. L'apparition d'un nouveau système technique entraîne l'adoption d'un système social correspondant afin que les cohérences soient maintenues. Selon Bertrand Gille, le système technique est toujours en avance sur les autres systèmes (juridique, politique, économique…)[8]. Cela implique que, pour les Fon, l'évolution du manche de la houe en massue a fait d'eux des guerriers, et non l'inverse. D'autre part, si la récade (ou *makpo*) est un sceptre royal, l'un des symboles d'autorité du souverain Fon, lequel ne pouvait sortir en public sans la porter ; si la récade est un bâton de commandement, un sauf-conduit d'une grande puissance (remise aux messagers, elle garantissait à leurs destinataires l'authenticité des messages royaux[9]) ; si la récade servait pour battre le rythme lors des cérémonies et comme arme pour les bourreaux, il n'en est pas moins vrai qu'elle fut, fondamentalement, et demeure, symboliquement, un instrument agraire archaïque. Et qu'elle a puisé la force de son symbolisme dans ses origines frustes, paysannes, primitives, comme dans sa première fonction, qui était de donner la vie. *Le Guerrier à la hallebarde* de Ferdinand Hodler doit, selon ces mêmes principes, pouvoir être vu à la manière de l'une de ces anamorphoses chères à Jurgis Baltrusaitis : non pas simplement comme une représentation héroïque du fantassin suisse, mais comme un composé, voire comme un condensé, de plusieurs autres tableaux, parmi lesquels *Le Bûcheron*, *Le Faucheur* (1910) et *Le Vigneron vaudois* (1896). En somme, la hallebarde en tant que symbole célébrerait moins la valeur des mercenaires suisses dans les guerres d'Italie que les révolutions agricoles dues à l'abnégation des paysans (Jakob Gyer) et au génie des agronomes (Johann Rudolf Tschiffeli).

3 Charles Ardant Du Picq, *Études sur le combat. Combat antique et combat moderne*, Éditions Hachette, Paris, 1880, 2e partie, ch. VIII, pp. 243-244

4 Jean-Joseph Weerts, *La Mort de Bara*, 1883, musée d'Orsay

5 Alexandre Sènou Adandé (1912-1993) fut un grand ethnologue et historien de l'art béninois

6 Alexandre Sènou Adandé, *Les Récades des rois du Dahomey*, éditions IFAN, Dakar, 1962

7 La houe, ancêtre de la pioche et de la binette, est le plus ancien outil agraire, utilisé depuis le Néolithique

8 À lire, *Les Ingénieurs de la Renaissance*, éditions du Seuil, Paris, 1978, mais également sa contribution à l'ouvrage collectif *Histoire des techniques*, dont il a assuré la direction : *Technique et civilisations,* éditions Gallimard, La Pléiade, Paris, 1978

9 Le terme est en effet dérivé du portugais « recado » qui signifie « message »

Lamprecht Koller (actif à Würenlos, Argovie, v. 1645-1681), hallebarde dite de Sempach, type zurichois, 1663-1681. Acier et bois, L. 201,4, l. max. 20 cm. Achat, 1937, inv. 002239

HALLEBARDES ET MORGENSTERNS : LORSQUE GENÈVE SE CRÉAIT UNE IDENTITÉ SUISSE

C'est lors de la seconde moitié du XIXe siècle que s'élabore, dans le nouvel État fédéral unifié fondé par la Constitution de 1848, la construction de l'identité suisse. Genève, restée en marge du récit des origines de la vieille Helvétie et de ses mythes fondateurs, tient à donner la preuve de son attachement à la Confédération qu'elle a tardivement rejointe en 1815, notamment à travers l'organisation de manifestations dont la deuxième Exposition nationale suisse sera le couronnement en 1896.

LE HALLEBARDIER ET LE PÂTRE-SOLDAT

Le programme décoratif du Palais des beaux-arts construit à cette occasion est un condensé de l'imagerie patriotique qui se met en place dans l'expression artistique suisse de l'époque. Deux figures symboliques exprimant la notion d'une appartenance commune y jouent un rôle essentiel. Héritée des peintres-mercenaires du XVIe siècle (Urs Graf, Hans Rudolf Manuel), celle du guerrier suisse muni de son arme emblématique, la hallebarde, occupe une place prédominante – significativement, les hallebardiers constituent la moitié des 26 « figures de Suisses » monumentales commandées à Ferdinand Hodler pour revêtir les pylônes des galeries extérieures de l'édifice (voir p. 53). Ce fier guerrier en costume à taillades est accompagné d'une autre figure archétypale qui lui est intimement liée, son modèle premier en quelque sorte : le « pâtre-soldat ». Ce héros de la Suisse primitive, prompt à prendre les armes pour défendre la liberté de sa patrie, fait écho à l'image idéalisée du « vieux Confédéré » qui incarne, dès la fin du Moyen Âge, les valeurs morales du rude combattant des origines, guerroyant pour l'indépendance de sa vallée plutôt que par appât du gain, comme le feront les « jeunes Confédérés » parcourant les champs de bataille européens au service des souverains étrangers. Ce personnage évoque aussi, à l'instar des chalets du « Village suisse » reconstitué pour l'Exposition, le caractère sécurisant du cadre alpestre, à la fois berceau de la Confédération et valeur refuge face à l'industrialisation croissante des plaines et aux mutations sociales qui en découlent.

UNE ARME RUSTIQUE

À l'instar du colossal *Pâtre d'Appenzell*, « montagnard vaillant, aux bras musculeux, qui, fort de son bon droit, courait sus à l'ennemi[1] », sculpté par Auguste de Niederhäusern, dit Rodo, pour le fronton du Palais des beaux-arts, et du guerrier en sarrau représentant le canton d'Unterwald peint par Hodler, cette figure de pâtre-soldat est volontiers dotée d'une arme à sa mesure : le morgenstern[2]. Facile à fabriquer, cette masse d'armes à tête hérissée de pointes métalliques, largement utilisée lors des révoltes paysannes, n'est pas particulière à la Suisse. En revanche, le grand nombre d'exemplaires conservés dans les arsenaux alémaniques y atteste son usage militaire, du XVIIe siècle à la guerre du Sonderbund (1847), comme arme d'hast à l'usage des soldats du Landsturm. La persistance de cette arme en plein cœur du XIXe siècle témoigne de la valeur symbolique particulière qui lui est attachée en terre helvétique, où sa rusticité s'accordait aux qualités physiques et morales prêtées aux premiers Confédérés.

Participant de l'effervescence patriotique de l'époque, le désir des Genevois d'être de « vrais Suisses » se reflète également dans le développement de la collection de la Salle des Armures de la rue de l'Hôtel-de-Ville, aujourd'hui conservée au MAH. Au cours du dernier tiers du XIXe siècle, l'acquisition d'armes jugées représentatives de la « valeur suisse » va permettre, entre autres par le biais d'échanges avec différents arsenaux cantonaux, d'« helvétiser » le fonds issu de l'ancien Arsenal local.

Parmi ces armes figurent plusieurs variantes de hallebardes dites « à la nouvelle manière de Sempach » témoignant du renouveau de cette arme en Suisse au XVIIe siècle[3] (voir p. 54), ainsi qu'une série de six morgensterns bernois (voir p. 35). Bien que la plupart des exemplaires de cette arme conservés en Suisse datent des XVIIe et XVIIIe siècles, le caractère primitif de cette massue ferrée permettait en effet de l'assimiler à ces « armes qui, dans les robustes mains des Confédérés, ont assuré cette indépendance helvétique vers laquelle nos aïeux dirigeaient de longue date leurs aspirations » – et qu'il eût été « honteux », comme le rappellera le conservateur de la Salle des Armures peu après l'inauguration du MAH, de ne pouvoir montrer aux visiteurs de la collection genevoise[4]…

Ferdinand Hodler (1853-1918), *Guerrier au morgenstern*, 1895. Huile sur toile, 320,5 x 106,5 cm. Provient du Palais des beaux-arts de l'Exposition nationale suisse à Genève en 1896. Achat, 1939, inv. 1939-0029

1 *Exposition nationale suisse 1896. Guide officiel*, Genève 1896, pp. 96-97. Hautes d'environ 4 mètres, les statues originales en plâtre peint du *Pâtre d'Appenzell* et du *Guerrier bernois* en armure qui lui faisait pendant ont été détruites et ne sont connues que par des reproductions

2 La dualité de ces deux figures de Suisses en armes est reprise, par synecdoque, dans les hallebardes et les morgensterns en staff (mélange de ciment et d'étoupe) ornant respectivement le portique et les pilastres

3 La dénomination donnée alors à ces hallebardes volontairement archaïques fait référence à la victoire décisive des Confédérés sur la maison d'Autriche à Sempach (1386), cadre de l'action héroïque du fameux Winkelried, figure majeure des mythes fondateurs nationaux

4 Henri Galopin, « La Salle des armures du Musée d'art et d'histoire », *Journal de Genève*, 13 février 1911, p. 2

LA HAINE, 1908 Félix Vallotton (1865-1925) Inv. BA 2001-0025

Pl. VI. -- 1. 3. 4. 5. Epée de Moïse Maudry (1773-1802). Exercices de l'Arquebuse et de la Navigation. — 2. G 302. Buste de Henri IV. — 6. G 470 ; 8. C 471. Faïence de Nîmes. — 7. 5396. Masque mortuaire de Henri IV. — 2. 6. 7. 8. Musée d'Art et d'Histoire, Genève.

PLANCHE DE GENAVA 15, 1937
Voir QUESTIONS D'IMAGE, p. 27

SALLE GRECQUE

DEUX CENTS ANS D'AMITIÉ

Le 14 octobre 2021, à l'occasion de l'inauguration des expositions *Genève et la Grèce. Une amitié au service de l'indépendance* et *Le goût de l'antique. Anna et Jean-Gabriel Eynard*, le MAH a eu l'honneur d'accueillir nombre d'invités de marque, venus entourer les descendants de Jean-Gabriel Eynard, Charles Pictet de Rochemont et Jean Capodistrias.
Citons la ministre grecque de la Culture Lína Mendóni, le conseiller d'État Thierry Apothéloz, l'ambassadrice de Grèce en Suisse Ekaterini Xagorari, l'ancien président de la Confédération Pascal Couchepin, la directrice de l'Office fédéral de la culture Isabelle Chassot et le conseiller administratif Sami Kanaan.

LE MAH FIDÈLE AU POSTE

Grâce à l'énergie déployée par l'équipe du MAH qui a su s'adapter à un contexte sanitaire inédit, toutes les expositions programmées en 2021 ont pu ouvrir leurs portes et accueillir un public heureux de renouer avec la vie culturelle.

L'exposition *Marcher sur l'eau* a sonné la réouverture des salles, avec une relecture surprenante de la collection permanente, suivie d'une présentation pluridisciplinaire, *Contradictions*, s'interrogeant sur le principe de multiplication d'une œuvre d'art. À l'automne, le MAH s'est mis sur son trente et un avec *Pour la galerie. Mode et portraits*, analyse de la fabrication de l'image de soi, et a célébré le bicentenaire de l'indépendance de la Grèce. Les cabinets réservés aux arts graphiques ont proposé différents coups de projecteur sur les points forts de la collection (*Portraits anglais*, *Le pastel au XVIIIe siècle*, *Espaces*, *Feuilles d'éventail*), tandis que la Maison Tavel a tour à tour accueilli les œuvres et installations des artistes Georges Adéagbo, Stefano Boccalini et Jean-Marc Meunier, toutes en lien avec Genève.

RÉSEAU INTERNATIONAL

Dans le cadre du développement de ses relations extérieures, le MAH a noué au fil des années de nombreux partenariats avec des institutions publiques et privées en Suisse et à l'étranger. Cet important réseau s'est encore élargi, du 28 au 30 septembre 2021, lors de la conférence internationale « Reimagining Exhibition Exchange » organisée par l'ICEE – International Committee for Exhibitions and Exchanges de l'ICOM. Le MAH a été choisi pour accueillir cette manifestation sur le futur des expositions et des échanges culturels qui, compte tenu du contexte mondial, s'est tenue sous forme virtuelle. Grâce à l'ICOM Costa Rica et à l'ICEE, une traduction simultanée en espagnol a permis d'atteindre des auditeurs plus éloignés. La conférence, qui a pu compter sur 53 orateurs et 280 participants représentant 49 pays différents, a rencontré beaucoup de succès et sera sans doute à l'origine de collaborations à venir.

UN AUTOPORTRAIT RARISSIME DE JEAN-ÉTIENNE LIOTARD

Le MAH s'est porté acquéreur, sur le marché de l'art parisien, d'un très rare autoportrait gravé de Jean-Étienne Liotard (1702-1789). Le célèbre peintre et pastelliste genevois n'a réalisé que deux autoportraits sous forme de gravures : le premier vers 1730-1733, dont cette récente acquisition est un exemplaire, et le second à la fin de sa vie. Cette feuille a pour autre particularité d'être l'une des deux contre-épreuves connues du premier état de la gravure – ce tirage réalisé en pressant une épreuve fraîchement imprimée sur une feuille de papier permet de vérifier et modifier l'image. Ici, Liotard a gravé directement son portrait sur la plaque vernie, sans l'aide d'un dessin préparatoire, face à un miroir. Rappelons que la collection d'autoportraits de Liotard du MAH est la plus représentative au monde.

Jean-Étienne Liotard (1702-1789), *Petit autoportrait*, v. 1730-1733. Eau-forte, contre-épreuve, état I/III, 123 x 107 mm. Achat, 2021, inv. E 2021-686

LA PREMIÈRE MONNAIE CAROLINGIENNE DE GENÈVE ENTRE AU MAH

En 755, Pépin le Bref se porte au secours du pape Étienne II menacé par les Lombards. Il passe alors par Genève et c'est peut-être à cette occasion qu'il y installe l'atelier monétaire qui a frappé ce beau denier. Le monogramme de l'avers donne le titre et le nom du souverain : R(e)x PIPIN(us). Au revers, la lecture est délicate et il est aujourd'hui largement admis que les quatre lettres forment le mot GENU ou GENV et que cela correspond à Genève.

Appartenant à la plus importante collection de monnaies genevoises jamais constituée par un privé, cette monnaie devait être remise en vente. La famille du collectionneur, soucieuse de maintenir ce patrimoine dans notre cité, a accepté de la céder au MAH qui ne possédait encore aucune monnaie de cette dynastie frappée à Genève. Pour en savoir plus : *mahmah.ch/blog*

Royaume franc, Pépin le Bref (751-768)
Denier, Genève, v. 755. Argent, 1,18 g.
Achat avec l'aide de Numismatica Genevensis SA, 2021, inv. CdN 2021-0054

DONATION WANNER

La collection d'arts appliqués du MAH s'est récemment enrichie d'un ensemble remarquable d'ouvrages de serrurerie et de ferronnerie d'art de style Art déco réalisés par la maison Wanner à Genève. Active entre 1853 et 1965, la dynastie Wanner s'est illustrée sur trois générations dans le domaine de la ferronnerie d'art jusqu'à évoluer, sous l'impulsion d'Edmond Wanner (1898-1965), vers la construction métallique industrielle.

Cache-radiateur, console, miroir-psyché, luminaires ou éléments de serrurerie comptent au nombre des 48 pièces de fer ouvré constituant cette exceptionnelle donation. Toutes meublaient la demeure familiale de Cologny occupée jusqu'en 1965 par Edmond, promoteur et constructeur de l'immeuble Clarté commandité à l'architecte Le Corbusier (1887-1965). Elles complètent avec bonheur le fonds Wanner déjà présent dans la collection du MAH, permettant ainsi de constituer un ensemble de référence illustrant la bienfacture d'une production artistique qui a connu un rayonnement local et international.

SOUTENEZ MAGMAH
Le magazine biannuel du Musée d'art et d'histoire est distribué gratuitement au musée et dans plusieurs sites genevois. Il est également envoyé à plus de 11'000 abonnés à travers le monde. Si vous souhaitez soutenir les efforts du MAH visant à produire une revue de qualité accessible à toutes et à tous, n'hésitez pas à faire un don à Ville de Genève, 1204 Genève, compte 14-853360-8, en précisant le motif « Musée d'art et d'histoire. Soutien au magazine MAGMAH ». Un grand merci à vous !

PROGRAMMATION DU PREMIER SEMESTRE 2022
MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE

Pas besoin d'un dessin	28 janvier – 19 juin
Gravure en clair-obscur	4 février – 29 mai
Surimono	18 mars – 21 août
Passe-temps	20 mai – 28 août
La course du temps	3 juin – 2 octobre

SOCIETES AMIES
Le MAH a la chance de bénéficier du soutien de deux sociétés amies. N'hésitez pas à devenir membre.

SAMAH
Fondée en 1897, la Société des Amis du Musée d'art et d'histoire fut force de projet pour la création du MAH en 1910. Elle compte aujourd'hui 1200 membres, et a pour but de les intéresser à la collection et aux expositions du musée et de contribuer à son développement. Au fil des ans, ses activités se sont élargies grâce à l'engagement et aux efforts des personnes passionnées et dévouées qui ont fait et font partie de son comité.

Contact :
Andrea Hoffmann Dobrynski (présidente)
Jessica Quiry (assistante administrative)
Case postale 1264 CH – 1211 Genève 1
T +41(0)79 402 50 64
rens@samah.ch / www.samah.ch

HELLAS ET ROMA
Fondée en 1983-1984, l'association Hellas et Roma a quatre missions principales : soutenir le domaine Archéologie du MAH, représenté au sein du comité par le conservateur responsable ; enrichir et compléter les fonds grec, étrusque et romain du musée en y déposant les antiquités qu'elle reçoit par dons et legs ou acquiert, sur le marché officiel et avec ses propres fonds ; mettre en valeur et étudier le patrimoine archéologique du Musée d'art et d'histoire et celui de l'Association, en suscitant des recherches, en faisant paraître des articles et des livres qui lui sont consacrés ; et, d'une manière générale, intéresser le public à l'art antique en organisant des expositions, des conférences, des colloques, des excursions et voyages d'étude.

Contact :
Jacques-Simon Eggly (président)
Frederike van der Wielen (secrétaire)
Rue du Premier-Juin 3 CH-1207 Genève
T +41(0)22 736 36 84
contact@hellas-roma.ch / frederike.vanderwielen@bluewin.ch / www.hellas-roma.eu

IMPRESSUM

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION
Marc-Olivier Wahler

RESPONSABLE DE LA PUBLICATION
Sylvie Treglia-Détraz

COMITÉ ÉDITORIAL
Simon Bernheim, Samuel Gross, Julien Sirjacq, Maureen Marozeau, Sylvie Treglia-Détraz, Jérémy Vitté, Marc-Olivier Wahler

RÉDACTRICE ET COORDINATRICE ÉDITORIALE
Maureen Marozeau

CONCEPT ET RÉALISATION GRAPHIQUES
The Bells Angels
(Simon Bernheim, Julien Sirjacq et Jérémy Vitté)

Rédaction additionnelle : Philippe de Weck
(*Déambulations et mondes ouverts*)

Photogravure : Bombie, Genève
Impression : Atar Roto Presse S.A., Genève

Tirage : 17'000 exemplaires
ISSN 2813-0251
© 2021, Musée d'art et d'histoire, Genève

Sans demande écrite et accord préalable, toute reproduction, intégrale ou partielle, des textes et des illustrations de cette édition est interdite.

ABONNEZ-VOUS À MAGMAH !
Par e-mail (mah@ville-ge.ch),
ou en nous envoyant le coupon ci-dessous

☐ Je souhaite m'abonner gratuitement à MAGMAH

Nom _____

Prénom _____

Adresse _____

Code postal / Localité _____

Téléphone _____

E-mail _____

MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE
Rue Charles-Galland 2
CH 1206 Genève
T. + 41 (0)22 418 26 00
mah@ville-ge.ch

PORTRAIT DE FEMME, XVIIe s. Samuel Hofmann (v. 1595-1649) Inv. CR 0075

BILLETS DE 50 ET 100 FRANCS SUISSES, 1911 D'après Ferdinand Hodler (1853-1918)

DE LA ROTATION INFINIE COMME D'UN SYMPTÔME DE CLASSICISME : LA MATÉRIALITÉ PARADOXALE DES NFTS

Imaginons un observateur de référence. Celui-ci aurait, pour une raison inconnue, passé les derniers mois en isolation médiatique ; c'est-à-dire qu'il aurait, par vœu ou par contrainte, été démis de tout accès IRL ou URL au monde fabriqué des images. Et puis, un beau jour, il ouvre les yeux. Il ouvre les yeux, et reconnecte ses synapses à l'environnement techno-esthétique du présent immédiat. Or à quelques mois d'écart, entre le début de l'année 2021 (les yeux se closent) jusqu'à l'arrivée du printemps (ils s'ouvrent), la texture visuelle environnante a bel et bien changé. La voilà parsemée d'une nuée de nouveaux objets digitaux, dont la caractéristique esthétique serait la suivante : une animation 3D simple, aux surfaces lisses et aux textures moirées, animée d'un mouvement de rotation permanent. Ce qu'il s'est passé entre-temps, engendrant la prolifération ainsi pointée, telle que perçue par ses manifestations avérées à la surface immergée du visible, concerne l'essor exponentiel du phénomène qui s'avance par ce sigle : NFT.

CONTRATS DE PROPRIÉTÉ

En soi, les NFTs (*non fungible tokens*, pour « jetons non fongibles »), ou du moins leur condition de possibilité technologique, n'ont rien d'immédiatement nouveau. Les NFTs se fondent, tout comme les cryptomonnaies – par exemple le bitcoin ou l'ether – sur la technologie de la blockchain, une base de données digitale, publique et partagée qui permet de stocker de manière automatisée, sécurisée et transparente l'historique des transactions réalisées. Les cryptomonnaies font leur apparition au tournant des années 2010, et les NFTs dans leur sillage. Le contexte est alors celui du krach boursier de Wall Street, d'une méfiance généralisée envers les élites et instances centrales de régulation, banques comme États. Plus précisément, les NFTs désignent un contrat de propriété, pouvant en droit concerner tout type de contenu : des fichiers numériques – photo, vidéo, audio, GIF, article ou tweet – mais également, potentiellement, des œuvres physiques – peinture, sculpture ou tout autre médium. Leur usage, cependant, concerne pour l'instant de manière quasi exclusive les contenus digitaux.

CRISE DES VALEURS

De même que le bitcoin, lancé en 2009, répondait directement à un contexte idéologique plus profond, l'essor spectaculaire des NFTs à partir de la mi-mai 2021 pointe un phénomène social plus large. Outre l'effet d'une vente aux enchères record et la manne spéculative ainsi entrevue, il s'agit plus profondément de la réponse à un contexte de crise généralisée des valeurs. Pour les artistes, il y va de l'érosion des institutions en dur de monstration et de production, d'une opacification croissante des intermédiaires traditionnels des ventes, doublée de l'étau de fer du Web 2.0 et de l'internet des GAFAM (pour Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft) venant standardiser le contenu tout en verrouillant la redistribution horizontale des gains. Mais un second aspect concerne, plus indirectement, la matérialité même du monde dans lequel nous nous mouvons. Nous en revenons alors à notre constat introductif : si n'importe quel contenu peut, en droit, être défini par le contrat que nomme le NFT, il n'en reste pas moins que, pour l'instant, la vaste majorité de ces contenus possèdent cette caractéristique : ils sont animés d'un mouvement de rotation perpétuel.

On le constate par un rapide coup d'œil jeté à des plateformes dédiées comme OpenSea ou Rarible, où chacun peut créer et vendre son propre NFT. Ou du côté d'artistes qui, œuvrant traditionnellement depuis l'écosystème en dur du monde de l'art, se lancent dans le format : Simon Denny (*NFT Mine Offsets*, 2021), Emma Stern (*Gabbi (flexing) 2*, 2021), le collectif Keiken (*Wisdoms for Love 3.0*, 2021) ou Urs Fischer (*Chaos*, 2021). La raison la plus évidente, directement liée à la visée commerciale, est que cela permet d'ajouter une certaine densité objectale à un fichier destiné à être visionné depuis un écran. La seconde découle, quant à elle, du système de pensée qui sous-tend la technologie du bitcoin, que l'on « mine » en résolvant un problème mathématique complexe : si les objets virtuels en rotation ressemblent à des trophées de jeux vidéo, c'est que l'univers des cryptomonnaies répond à une logique de « gamification », soit de devenir-jeu, des relations sociales.

MODERNITÉ LIQUIDE

Une troisième raison, celle qui nous intéressera plus particulièrement, pourrait bien être corrélée à une texture sensorielle plus vaste. Depuis plusieurs décennies, les relations entre matériel et immatériel s'acheminent vers une abstraction grandissante. Celle-ci affecte tous les domaines de l'être-au-monde, elle est intimement ressentie par le sujet désorienté qui s'y meut. Il y va d'une atomisation et d'une fluidification des corps individuels et sociaux, mais également d'un phénomène conjoint affectant la conception du vivant et de l'environnement. Ainsi, le paradigme d'une « modernité liquide », telle que définie dès 1998 par le sociologue Zygmunt Bauman, jetant l'individu dans une exigence de flexibilité permanente dès lors que s'érodent les structures sociopolitiques communes, s'étend dès le tournant de la décennie suivante aux choses en soi. Dans *Vibrant Matter* (2010), la théoricienne Jane Bennett avancera l'hypothèse d'une « matérialité vitale », courant entre les corps humains et non humains, venant remettre à l'ordre du jour un atomisme postnaturel. De même, le sociologue et philosophe Maurizio Lazzarato fera de la subjectivité un produit du capitalisme sémiotique (*Signs and Machines*, 2014), celle-ci étant d'emblée capturée par la réification programmée des algorithmes, ainsi qu'analysée plus spécifiquement au niveau de la race par Safiya Umoja Noble (*Algorithms of Oppression*, 2018), professeure à l'UCLA, ou de la santé par Btihaj Ajana (*Metric Culture*, 2018), enseignante spécialisée en culture digitale.

CLASSICISME PARADOXAL

Jeté dans le flux, délié, traversé, transpercé, le sujet contemporain est en même temps prisonnier d'étaux invisibles, intangibles, impersonnels. En cela, la rematérialisation d'un objet digital, rendu visuellement préhensible en même temps qu'offert à la possession unique, indique en creux une tentative d'inverser la logique d'abstraction aliénante qui affecte désormais toutes les sphères de la vie. Puisque la déconnexion n'est plus possible, que la matière est irrémédiablement affectée, le numérique redevient un horizon escapiste offrant l'illusion fallacieuse d'un contrôle. En cela, la majorité des NFTs prennent à rebours les tendances de l'art à célébrer la fluidification comme stratégie critique : la « dématérialisation » de Lucy R. Lippard et John Chandler (*The Dematerialization of Art*, 1968) ou, plus tard, la « dispersion » de l'artiste Seth Price (*Dispersion*, 2002). Abandonnant la stratégie d'exacerbation mimétique des avant-gardes, ainsi que pratiquée jusqu'aux années 2010 avec notamment la plongée en apnée du mouvement post-Internet dans le paradigme liquide-atomiste, les NFTs traduisent pour l'instant surtout un malaise et une tentative panique de faire retrait et retour.

Leur teneur actuelle est celle d'un classicisme paradoxal, visant à reconquérir le fini et le privé, la choséité et la possession ; tentant de contenir artificiellement un flux qui, depuis longtemps, déborde de loin sa sphère d'inscription localisable sur un écran, une URL ou une application. Alors, un objet tourne infiniment sur lui-même, possédé et caressé comme un fétiche transitionnel.

Le bitcoin est une monnaie digitale qui a pour particularité sa gestion décentralisée, de personne à personne, c'est-à-dire sans la garantie des États ni des banques. Une telle monnaie a-t-elle déjà existé dans l'histoire ? Quelles seraient les occurrences historiques qui s'en rapprocheraient le plus ?

La monnaie a presque toujours été un monopole de l'État (un droit régalien, comme on dit), parfois pour protéger les utilisateurs des abus, mais aussi souvent pour réserver à l'État le bénéfice que l'on pouvait faire sur sa fabrication !

Il y a cependant au moins deux phénomènes historiques que l'on pourrait, à mon avis, rapprocher du bitcoin. Ce sont d'abord les grandes monnaies internationales produites par un État qui échappent rapidement à tout contrôle de l'autorité émettrice pour vivre leur vie propre à travers le monde. Dans l'exposition *Genève et la Grèce* (15 octobre 2021 — 30 janvier 2022, MAH), une vitrine est consacrée à ces étalons étrangers qui sont reconnus par le nouvel État grec faute de pouvoir en produire lui-même. On peut aussi penser au dollar dont les nombreux faux semblent n'avoir guère inquiété les États-Unis.

L'autre parallèle se trouve probablement à la Révolution française, dans la période de libéralisation absolue. On y voit éclore une quantité de monnaies privées dont la plus célèbre fut celle des frères Monneron. Mais il a fallu moins d'une année pour que la loi les interdise et que le privilège de la monnaie revienne à l'État, malgré un succès évident car la population les préférait largement aux assignats de papier…

On parle, pour l'opération d'obtention d'un bitcoin, de « minage » : il s'agit d'être le premier à résoudre un problème mathématique complexe, une tâche potentiellement ouverte à tous et à toutes, mais, dans la pratique, devenue aujourd'hui si complexe qu'elle ne peut l'être que par des investisseurs privés. À partir de quel moment dans l'histoire le minage, ou, pour le dire autrement, le minerai, a-t-il commencé à être utilisé pour fabriquer les monnaies ?

Hormis quelques phénomènes extra-européens, toute l'histoire de la monnaie est liée à l'exploitation et à la transformation des métaux précieux. Les premières monnaies marquées ont été faites à partir des paillettes d'or qu'on trouvait dans le fleuve Pactole. Ce sont les mines d'argent du Laurion qui ont permis aux « chouettes » d'Athènes de devenir des monnaies de référence, donnant ainsi à cette cité une suprématie sur tout le bassin méditerranéen. Ce sont encore les mines d'or du Nouveau Monde qui ont offert à l'Espagne et au Portugal la possibilité de produire les plus grosses dénominations de l'époque et ont ainsi établi leur puissance en Europe.

Le bitcoin a été lancé en 2009 dans le sillage de la crise financière globale. De manière générale, comment les périodes de crise économique ont-elles influencé l'invention ou la mise en circulation de nouveaux types de monnaies ou de billets ?

Crises économiques et réformes monétaires ont toujours été fortement liées ! Jusqu'à ce que s'impose enfin la monnaie fiduciaire – simple signe, sur du papier par exemple – chaque pièce contenait une quantité de métal précieux correspondant à sa valeur. Il suffit d'une pénurie ou d'une forte demande sur ce métal précieux pour que le prix de celui-ci monte et que la pièce vaille plus que sa valeur nominale. S'il ne veut pas voir toute sa monnaie disparaître à la fonte, l'État doit réagir rapidement et changer sa monnaie. La Suisse a connu une telle situation pour la dernière fois à la fin des années 1960 et la Confédération a fini par remplacer les pièces en argent par des monnaies de cupro-nickel.

C'est aussi pendant la crise économique des années 1930 qu'est né le WIR, une monnaie parallèle qui existe toujours et dont on dit qu'elle a été l'un des facteurs essentiels de l'extraordinaire stabilité du franc suisse pendant tout le XXe siècle.

L'artiste Damien Hirst, dans son projet *The Currency* (La Monnaie), propose à la vente, sous forme physique ou virtuelle d'un NFT, une série de 10'000 *Spot Paintings* (peintures de pois). Chacune est originale, signée et numérotée comme une œuvre, mais aussi augmentée d'un hologramme figurant son portrait – « exactement comme un billet de banque », précise l'artiste. Quelle fonction joue le portrait sur les billets, et comment est-il choisi ?

Le billet de banque a beaucoup de valeur, mais ne coûte pas cher à la fabrication. Il attire donc beaucoup les faussaires, aussi les banques émettrices cherchent des moyens de rendre la reproduction difficile. Ce sera du reste le sujet de l'exposition de l'automne prochain au MAH sur les billets de banque genevois du XIXe siècle. L'hologramme est un signe de sécurité difficile à reproduire et c'est ce que cherche vraisemblablement aussi Damien Hirst pour rassurer ses acheteurs.

Si nous revenons au portrait, la monnaie est naturellement un vecteur des valeurs nationales. Choisir un tel symbole provoque des discussions sans fin. Fritz Landry – qui a créé le beau portrait de femme qui figurait sur les vrenelis (20 Fr. or) – a dû retirer une mèche libre que les autorités trouvaient trop frivole pour la Suisse ! Vous avez sans doute remarqué que les billets en euros ne montrent aucun portrait. En mettant Léonard de Vinci sur le billet de 100 € et Mozart sur celui de 20 €, on aurait créé une hiérarchie entre Autrichiens et Italiens. C'est pourquoi l'on s'est rabattu sur les styles architecturaux présentés chronologiquement. De même, aujourd'hui, les billets suisses renoncent aux personnalités pour présenter des mains, des lieux et des objets qui montrent de manière dynamique les valeurs suisses : l'organisation, la créativité, l'aventure, l'humanitaire, la science et la communication.

La métaphore financière est souvent employée pour désigner le devenir abstrait et dématérialisé des relations sociales dans leur ensemble, au sein d'une modernité que l'on dit souvent être devenue liquide. Quels sont les grands jalons historiques de la dématérialisation de la monnaie ? Celle-ci est-elle un processus inéluctable, ou au contraire marqué d'allers-retours entre les pôles de la rematérialisation/dématérialisation ?

Cela, c'était le sujet de ma première exposition à Neuchâtel, il y a plus de vingt ans ! Comme on l'a vu précédemment, la monnaie a longtemps été un petit lingot de matière précieuse qui contenait sa propre valeur. La dématérialisation de la monnaie est un très long processus qui commence dès les origines par les tricheries de l'État sur la quantité de métal fin dans les pièces. En ce sens, il y a eu de nombreux allers-retours à chaque fois qu'un État fort et riche pouvait restaurer une « bonne monnaie ».

Inventée par les Chinois vers l'an 650, la monnaie de papier, entièrement fiduciaire, ne s'est pas non plus imposée en une fois. Il suffit de penser aux grosses crises des assignats dont plus personne ne voulait. Finalement, ce n'est que dans les années 1970 que les monnaies cessent d'être définies en fonction de l'or.

Mais, globalement, c'est un processus sans retour possible. Avec la monnaie scripturale, il suffit à une banque d'ouvrir un crédit pour augmenter la masse monétaire et, aujourd'hui, la plupart des transactions se font sans échange physique de monnaie, par un simple jeu d'écriture électronique. L'allègement de la monnaie permet sa « vélocité » de plus en plus grande.

Cependant, il faut garder à l'esprit que la dématérialisation de l'argent n'a fait qu'augmenter sa puissance et qu'il pèse aujourd'hui sur nos vies bien davantage que lorsqu'il était lui-même lourd et incarné. Je reprendrais donc volontiers la conclusion de René Sédillot dans son *Histoire morale et immorale de la monnaie* : « Le progrès technique n'implique pas nécessairement le progrès de l'homme. ».

Avers : Buste radié du Soleil.
Revers : Sanctuaire de Vénus Cloacina.

JEUNE FEMME MAINS TENDUES À L'ARRIÈRE, 1re moitié du XXe s. Ernest Odier (1883-1966)
Inv. 1986-079/022

FRANÇOIS ALAUX
Réalisateur, scénariste et concepteur graphique, François Alaux est l'un des auteurs du court-métrage *Logoroma* primé à Cannes (2009), aux Oscars (2010) et aux Césars (2011). Il collabore depuis 2003 à la réalisation de nombreux jeux vidéo.

CORINNE BOREL
Licenciée en histoire de l'art de l'Université de Genève, Corinne Borel est attachée au domaine des Arts appliqués du MAH depuis 1998. Spécialiste des armes anciennes, elle est l'auteure de nombreuses publications et conférences sur le sujet. Dans les pages de *MAGMAH*, elle répond à Jean-Yves Jouannais en analysant la symbolique de deux armes d'hast indissociables de l'imagerie patriotique helvétique.

GIROLAMO BOTTIGLIERI
Girolamo Bottiglieri est l'un des fondateurs du Quatuor Terpsycordes, créé en 1997, dont il est le premier violon. Passionné par la recherche philologique, il a pour spécialité l'exécution sur instruments historiques de pièces des répertoires baroque, classique et romantique. Il connaît bien les instruments de musique du MAH pour avoir joué, pendant une dizaine d'années, sur un violon signé Jean-Baptiste Vuillaume prêté par l'institution.

ISABELLE BURKHALTER
Isabelle Burkhalter est responsable du secteur de la Médiation culturelle au MAH depuis 2014 et cultive une passion pour les instruments historiques. Titulaire d'un master en histoire et d'un DEA en sciences de l'information, elle compte parmi ses missions principales le développement de partenariats artistiques avec des acteurs extérieurs au musée, dans les domaines des arts vivants.

FRÉDÉRIC ESPOSITO
Le politologue dirige le programme en relations internationales du Global Studies Institute à l'UNIGE et dispense plusieurs enseignements en lien avec les enjeux de sécurité et de gouvernance démocratique. Il est le directeur de l'Observatoire universitaire de la sécurité (OUS) ainsi que de l'Observatoire géostratégique de Genève et membre du Conseil consultatif de sécurité (CCS) de la République et Canton de Genève et du réseau national de sécurité.

EUROPE FAYET
Collégienne en dernière année au Collège Calvin à Genève, Europe Fayet a choisi d'étudier l'histoire de l'art pour y découvrir la multiplicité des facteurs à l'origine de la création de notre patrimoine artistique. Une fois sa maturité en poche, elle souhaite suivre une formation supérieure afin de devenir circassienne.

ALEXANDRE FIETTE
Formé au tissage de la tapisserie aux manufactures des Gobelins, diplômé de l'Institut de restauration des œuvres d'art à Paris (actuel INP), Alexandre Fiette a travaillé au sein de différentes collections textiles européennes. Responsable de l'atelier de restauration des textiles au MAH puis de nombreux commissariats d'exposition, il est aujourd'hui conservateur responsable du domaine des Arts appliqués et de la Maison Tavel. Pour *MAGMAH*, il s'intéresse à la figure d'Henri IV.

TRISTAN GARCIA
Le philosophe, écrivain et essayiste Tristan Garcia, qui enseigne à l'Université Jean Moulin-Lyon III, est un spécialiste de la métaphysique affirmant qu'il existe une réalité indépendante de notre subjectivité.
Ce passionné de cinéma et de séries télévisées a notamment reçu le Prix de Flore en 2008, pour son roman *La Meilleure Part des hommes*. À l'invitation de *MAGMAH*, il a imaginé une fiction sur le classement de toutes choses.

CAROLINE GUIGNARD
Licenciée *ès* lettres de l'Université de Lausanne et détentrice du diplôme du Cesid, Caroline Guignard a travaillé dans plusieurs collections genevoises avant de rejoindre le MAH en 2004. Assistante conservatrice spécialisée en arts graphiques, elle maîtrise en particulier l'œuvre dessiné de Ferdinand Hodler. Elle a sélectionné pour *MAGMAH*, en compagnie de son collègue Esteban Pagès, trois documents aussi rares que réjouissants dans les fonds de la Bibliothèque d'art et d'archéologie.

JEAN-YVES JOUANNAIS
En 2008, au Centre Pompidou à Paris, Jean-Yves Jouannais lançait une série de conférences mensuelles, proches de la performance, sous le titre *L'Encyclopédie des guerres*. Ce critique d'art et ancien rédacteur en chef d'*Art Press* y lit, commente, critique et réécrit en direct l'ouvrage qu'il est en train de rédiger répertoriant tous les conflits humains, de l'*Iliade* à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Dans la collection du MAH, il s'est arrêté sur une représentation d'un guerrier par Ferdinand Hodler.

MICHEL JUVET
Après une trentaine d'années passées dans le milieu bancaire, Michel Juvet a quitté ses fonctions d'associé responsable chez Bordier & Cie pour se consacrer en particulier à la photographie. Il est spécialisé dans le portrait de personnalités et les prises de vues de concerts (rock, jazz). Il figure notamment parmi les quatre lauréats d'un concours Instagram lancé en 2017 par le MAH.

ARNAUD LABELLE-ROJOUX
Artiste, performeur, auteur d'essais et de spectacles, Arnaud Labelle-Rojoux cultive de multiples talents dont celui de détourner les œuvres du canon avec un humour tantôt féroce, tantôt surréaliste. Très actif sur la scène artistique internationale, Arnaud Labelle-Rojoux est venu au MAH en octobre 2021: la découverte de la collection lui a inspiré plusieurs collages à découvrir au fil des pages de *MAGMAH*.

VICTOR LOPES
Victor Lopes dirige le secteur de la Conservation-restauration au MAH depuis 2010. Diplômé en conservation-restauration de peinture de chevalet de l'École nationale supérieure des Arts visuels (Bruxelles), de l'Institut central de restauration (Rome) et de l'Institut royal du patrimoine artistique (Bruxelles), il est entré au MAH en 2006. En exclusivité pour *MAGMAH*, il dévoile les résultats étonnants de l'étude approfondie d'un tableau de Van Gogh réalisée pour le catalogue des peintures françaises du MAH.

INGRID LUQUET-GAD
Ingrid Luquet-Gad est critique d'art pour la presse francophone et anglophone. Ses écrits explorent les transformations ontologiques et épistémologiques apportées par les nouvelles technologies, telles qu'elles se reflètent dans le miroir grossissant que tendent aux temps présents les artistes. Elle poursuit actuellement un doctorat en études culturelles et en théorie des médias. Les NFTs sont au cœur de son analyse dans *MAGMAH*.

GABRIEL DE MONTMOLLIN
Théologien, journaliste et éditeur, Gabriel de Montmollin a dirigé les éditions Labor et Fides pendant vingt ans après avoir notamment été délégué du CICR. Depuis 2017, il est directeur du Musée international de la Réforme.

GILLES PERRET
Conservateur des monnaies et médailles du MAH depuis 2019, Gilles Perret aime partager le résultat de ses recherches sur les supports de l'argent et l'art de petit format. Parallèlement à l'article d'Ingrid Luquet-Gad sur le phénomène des NFTs, il apporte un éclairage historique sur les usages en matière d'échange et de dématérialisation des monnaies.

THOMAS ROCKENSTROCLY
Inspirational Content Advisor, narrateur, historien, Thomas Rockenstrocly participe activement à la création d'univers immersifs et cohérents en produisant du contenu pour le développement de jeux vidéo, notamment auprès d'Ubisoft.

MAÉ ROYDOT
Maé Roydot cultive un grand intérêt pour l'histoire de l'art qui lui permet de comprendre les rouages politiques et culturels de notre monde. L'identité de l'auteur d'une œuvre n'a que très peu d'influence sur son appréciation ; c'est l'œuvre elle-même, les émotions qui en surgissent qui la touchent. D'ici à quelques années, elle s'imagine chercheuse en sciences humaines (histoire, histoire de l'art, anthropologie…) ou, pourquoi pas, journaliste.

CAMILLE VIVIER
Photographe phare de sa génération, Camille Vivier a accepté l'invitation du MAH. En octobre 2021, elle est venue promener son œil dans les salles et les réserves, à la recherche d'objets, de détails et de perspectives inédites dans lesquelles on retrouve son modèle Clara Eon. Sous son objectif, le musée devient un univers à la fois poétique, théâtral et mystérieux.

Je suis un habitué du MAH et j'avoue que *La Fontaine personnifiée* de Jacques-Laurent Agasse n'avait jamais retenu mon attention jusqu'à ce que je fasse le portrait de Brigitte Rosset, alors en résidence au musée. Celle-ci posait en jouant avec ses cheveux, en clin d'œil au tableau, et je remarquai enfin cette jeune femme mystérieuse qui émergeait derrière elle comme par magie. Depuis, je suis fasciné par l'ambiance de cette scène, ses détails comme cette libellule évanescente que l'on finit par apercevoir. Cette jeune femme a une attitude très intériorisée mais elle dégage aussi un côté magique, à la manière d'une fée. Dans les portraits, on est souvent happé par les regards. Ici, c'est tout le contraire. Ce sont les yeux baissés, l'absence de regard qui donnent envie d'en savoir plus, de comprendre à qui l'on a affaire.

Michel Juvet *Photographe*

SALLE DES COFFRES

SALLE DES COFFRES

BUSTE DE FEMME, v. 1900 Albert Jules Trembley (1878-1969) Inv. 1976-0143

AUX ARMES, AUX LARMES, 2021

LYNCH DUPUY

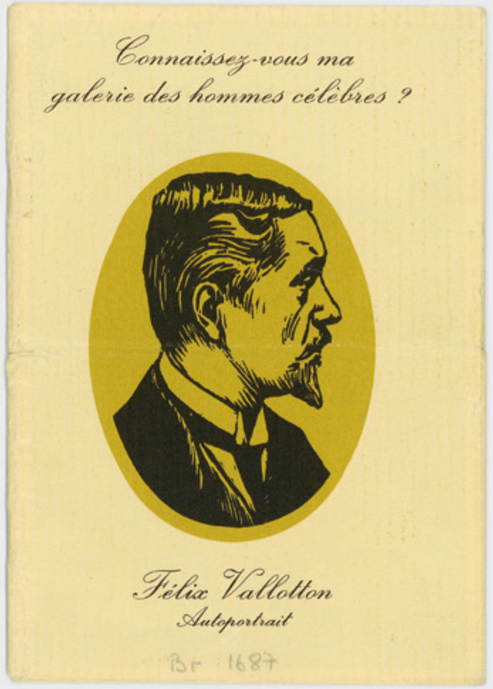
AUX ARMES AUX ÂMES

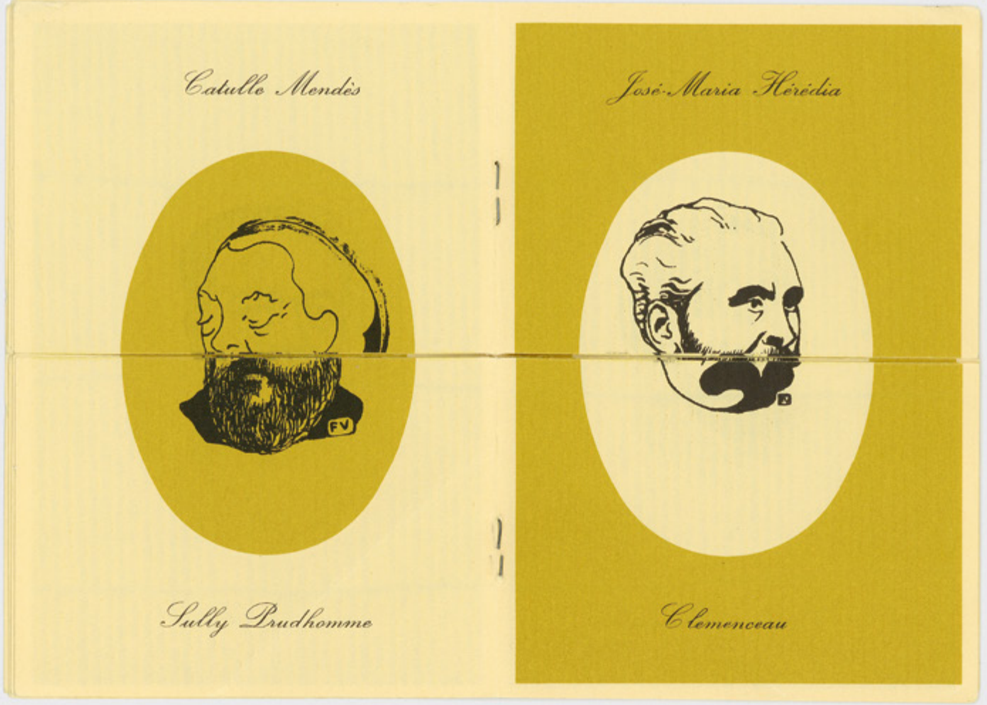
A.L.R

JUAN DE FLANDRES

PERSÉE TUANT LE DRAGON, 1910 Félix Vallotton (1865-1925) Inv. 1974-0012

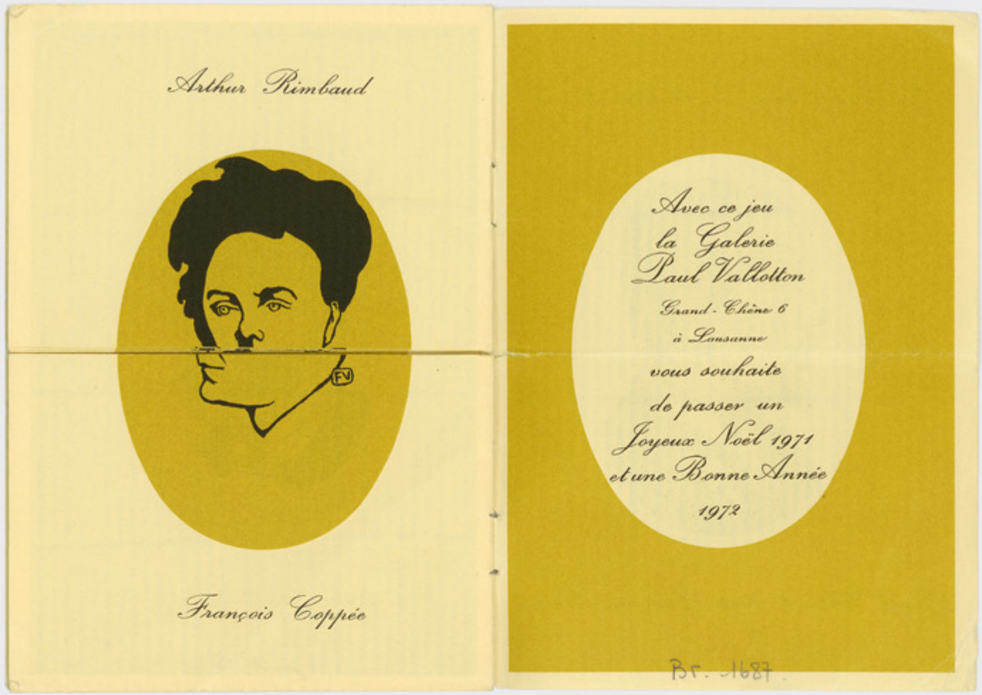
ESCABELLE À DOS, XVIIe s. Suisse Inv. 008872

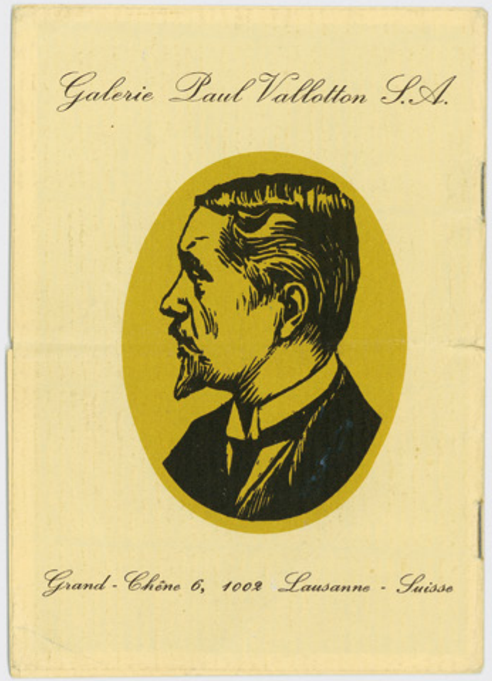




Personnalités célèbres du monde des arts, des lettres et de la politique en 1900 dessinées par Félix Vallotton. C'est avec une carte de vœux en forme d'arlequinade que la galerie fondée en 1923 par le frère de Félix Vallotton célèbre la fin de l'année 1971. Des portraits au style caractéristique des gravures sur bois de l'artiste, choisis dans divers ouvrages et revues des années 1890, s'y mêlent dans un amusant jeu de métamorphoses.

GALERIE VALLOTTON, 1971 Lausanne : Galerie Paul Vallotton Cote : BAA BR 1687





Retour sur Genava
Alexandre Fiette

Portfolio
Camille Vivier

MAGMAH
Brèves

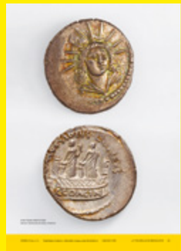
MAGMAH
Pratique

Portfolio
Camille Vivier

Histoires d'argent
Billets fr. suisses / 1911

Histoires d'argent
Ingrid Luquet-Gad

Histoires d'argent
Gilles Perret


La trouvaille de
Wim Delvoye

Portfolio
Camille Vivier

Auteurs & Autrices

L'oeil du public
Michel Juvet

Portfolio
Camille Vivier

Portfolio
Camille Vivier

Portfolio
Camille Vivier

Portfolio
Camille Vivier

Carte blanche
Arnaud Labelle-Rojoux

Carte blanche
Arnaud Labelle-Rojoux

Portfolio
Camille Vivier

Portfolio
Camille Vivier

Portfolio
Camille Vivier

Portfolio
Camille Vivier

Fac-similés
Galerie Vallotton / 1971

Fac-similés
Galerie Vallotton / 1971

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Sauf indication, les œuvres reproduites dans ce magazine font partie de la collection du Musée d'art et d'histoire de la Ville de Genève.

© MAH, photographies : M. Aeschimann (55), F. Bevilacqua (35, 53, 54, 59), Julien Grémaud (59), B. Jacot-Descombes (16, 30, 57, 59), A. Longchamp (28, 48), V. Lopes (44-46), E. Marconi (14, 17), Scan BAA (13, 78, 80), Scan CdAG (11, 59), Y. Siza (8, 178), Camille Vivier (1, 2, 6, 9, 10, 15, 19, 20, 22, 26, 34, 36, 41, 42, 49-52, 56, 58, 61, 66, 69-72, 75, 76, 79), J.Y. Yersin (43) © Carl-Albert Angst (2, 59) © Doris Hoppe (11) © Bettmann/Getty Images (12) © Beef (13) © Jean-Yves Chermeux/Château de Pau (28) © Villa Rosemaine/Serge Liagre (29) © www.hermitagemuseum.org, avec l'aimable autorisation du Musée d'État de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie (30) © Arnaud Labelle-Rojoux (31-32, 39-40, 73,74) © Art Concept (33) © The Division 2/Ubisoft (37-38) © Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation) (47) © Jean-Albert Duvoisin (51) © Quitterie Ithurbide (52) © Galerie Sarah Sauvin (59) © Archives BNS (62) © Ernest Odier (66) © Albert Jules Trembley (72) © Galerie Vallotton (78, 80)

Musée d'art et d'histoire
Rue Charles-Galland 2, CH 1206 Genève
T. + 41 (0)22 418 26 00

mah@ville-ge.ch
Facebook : facebook.com/mahgeneve
Twitter : @mahgeneve

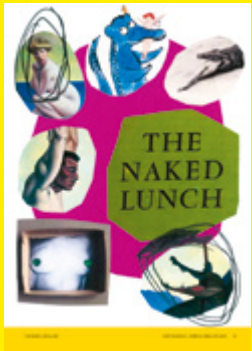
Site Internet : mahmah.ch
Blog : mahmah.ch/blog
Collection en ligne : mahmah.ch/collection

Retour sur Genava
Alexandre Fiette

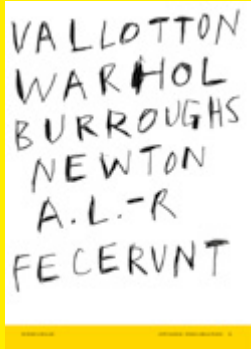
Retour sur Genava
Alexandre Fiette

Retour sur Genava
Toile de Nantes / 1805

Retour sur Genava
Alexandre Fiette



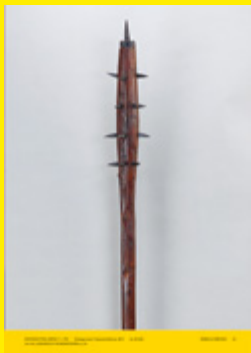
Carte blanche
Arnaud Labelle-Rojoux



Carte blanche
Arnaud Labelle-Rojoux

Fac-similés
Art Power n°19 / 1975

Portfolio
Camille Vivier

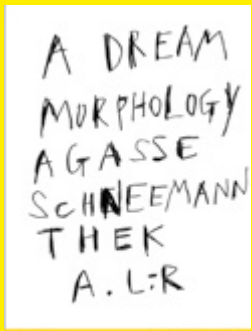


Armes & Armures
Morgenstern / vers 1700

Portfolio
Camille Vivier

Le musée des possibles
Entretien

Le musée des possibles
Entretien



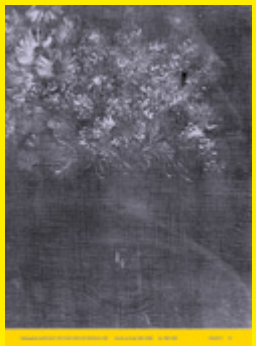
Carte blanche
Arnaud Labelle-Rojoux

Carte blanche
Arnaud Labelle-Rojoux

Portfolio
Camille Vivier

Portfolio
Camille Vivier

Enquête Van Gogh
Victor Lopes



Enquête Van Gogh
Victor Lopes

Enquête Van Gogh
Victor Lopes

Enquête Van Gogh
Victor Lopes

Enquête Van Gogh
Victor Lopes

L'oeil du public
Maé Roydot

Portfolio
Camille Vivier

Exposition XL
Jean-Hubert Martin

Portfolio
Camille Vivier

Portfolio
Camille Vivier

Armes & Armures
Jean-Yves Jouannais

Armes & Armures
Jean-Yves Jouannais

Armes & Armures
Corinne Borel

Portfolio
Camille Vivier